

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

ELAINE AMÉLIA MARTINS

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA
AS ESCRITAS DE VIAGEM DE MURILO MENDES E JORGE LUIS BORGES

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

ELAINE AMÉLIA MARTINS

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA
AS ESCRITAS DE VIAGEM DE MURILO MENDES E JORGE LUIS BORGES

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2008

Martins, Elaine Amélia.
B732.Ym-c Cartografias da memória [manuscrito] : as escritas de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges. – 2008.
177 f., enc. : il. color, p&b, fots.

Orientadora: Myriam Corrêa de Araújo Ávila.

Área de Concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 163-173.

Apêndices: f. 174-177.

1. Mendes, Murilo, 1901–1975. Carta geográfica – Crítica e interpretação – Teses. 2. Mendes, Murilo, 1901–1975 – Viagens – Teses. 3. Borges, Jorge Luis, 1899–1986. Atlas – Crítica e interpretação – Teses. 4. Borges, Jorge Luis, 1899–1968 – Viagens – Teses. 5. Escritos de viajantes latino-americanos – Teses. 6. Viagem na literatura – Teses. 7. Autobiografia – Teses. 8. Memória na literatura – Teses. I. Ávila, Myriam Corrêa de Araújo. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ar863.3

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários
– da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, constituindo-se a
Banca Examinadora pelos seguintes professores:

Prof.^a Dr.^a Myriam Corrêa de Araújo Ávila
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Eneida Maria de Souza – UFMG

Prof. Dr. Júlio Cesar Castañon Guimarães – FCRB

Prof. Dr. Júlio Jeha – UFMG
Coordenador do Programa de Pós-Graduação e Letras: Estudos Literários
Pós-lit/UFMG

Belo Horizonte, 04 de setembro de 2008.

*À memória de meu pai, Antônio da
Costa Martins – filho de imigrante
esclarecido de Trás-os-Montes e de
mineira de decadente família
patriarcal – que, sedentário,
aspirou a saberes de viajante.*

AGRADECIMENTOS

À professora Myriam Ávila, pela generosidade, interesse e segurança com que orientou este trabalho.

Aos professores do Curso de Letras da Universidade Federal de São João del-Rei, em especial ao professor Cláudio Leitão, a quem devo minha iniciação aos estudos literários.

Ao Museu de Arte Moderna Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, pela competência com que preserva o acervo de Murilo Mendes e pela acolhida, em especial a Lucilha de Oliveira Magalhães.

À minha mãe, Marina Reis Martins, e aos meus irmãos, Neco, Érica e Élem, por tudo e por me ensinarem a conviver com as diferenças.

Ao Chiquinho, por compartilhar sonhos e idéias.

À dileta amiga Claudia Maia, pela feliz companhia nas trilhas de nossa formação no mundo da literatura.

Às novas amigas, Maria do Rosário Alves Pereira e Vívien Gonzaga, companheiras na vida acadêmica.

À professora Lyslei Nascimento, pelas contribuições.

À Tia Nilza, pelo carinho com que me acolheu. A Jorge Munhoz, Luiz Antônio Pinto e Rosalvo Pinto, também pelas contribuições.

RESUMO

A viagem e o encontro imaginário registrados por Murilo Mendes em seu texto intitulado “Jorge Luís Borges” instigam a reflexão sobre o sentido da “viagem” e de seu registro por escritores da América Latina. Esta dissertação é um estudo dos livros *Carta geográfica*, de Murilo Mendes, e *Atlas*, de Jorge Luis Borges, com o objetivo de examinar a escrita de viagem desses escritores, atentando-se para as entradas autobiográficas, bem como para a experiência do deslocamento como recurso literário. As trajetórias poético-biográficas de Murilo Mendes e de Jorge Luis Borges convergem para um cosmopolitismo cultural e para a situação de trânsito do intelectual latino-americano entre o moderno e a tradição.

Palavras-chave: viagem, autobiografia, literatura, Murilo Mendes, Jorge Luis Borges

RESUMEN

El viaje y el encuentro imaginario registrados por Murilo Mendes en su texto intitulado “Jorge Luís Borges” instigan la reflexión sobre el sentido del “viaje” e su registro por escritores de América Latina. Esta disertación es un estudio de los libros *Carta geográfica*, de Murilo Mendes, y *Atlas*, de Jorge Luis Borges, con el objetivo de examinar la escrita de viaje producida por esos escritores, considerándose las entradas autobiográficas, así como la experiencia del desplazamiento como recurso literario. Las trayectorias poético-biográficas de Murilo Mendes y de Jorge Luis Borges confluyen para un cosmopolitismo cultural y para la situación de tránsito del intelectual latinoamericano entre lo moderno y la tradición.

Palabras-llave: viaje, autobiografía, literatura, Murilo Mendes, Jorge Luis Borges

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - EM OURO PRETO	31
FIGURA 2 - MURILO MENDES EM ÁVILA	36
FIGURA 3 - MURILO MENDES NAS ESCADAS DO PARTENON	45
FIGURA 4 - EM MADRID	52
FIGURA 5 - JORGE LUIS BORGES E A DEUSA GÁLICA	89
FIGURA 6 - JORGE LUIS BORGES EM PALMA DE MAIORCA	99
FIGURA 7 - JORGE LUIS BORGES NO LABIRINTO	105
FIGURA 8 - JORGE LUIS BORGES EM GENEBRA	107

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS:

VIAGENS E ENCONTROS IMAGINÁRIOS	11
---------------------------------------	----

PARTE I: ROTAS ESCRITAS

CAPÍTULO 1 UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM EM MURILO MENDES	22
1.1 MURILO MENDES VIAJANTE	22
1.2 ENSAIOS CARTOGRÁFICOS	32
1.3 UMA TRAJETÓRIA DA <i>CARTA GEOGRÁFICA</i>	42
CAPÍTULO 2 UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM EM JORGE LUIS BORGES	68
2.1 BORGES VIAJANTE	68
2.2 UM ROTEIRO, UM <i>ALEPH</i>	80
2.3 UMA CARTOGRAFIA DO <i>ATLAS</i>	86

PARTE II: ESCRITAS SOBRE AS ROTAS

CAPÍTULO 3 UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM NA LITERATURA LATINO-AMERICANA ...	115
3.1 “POR QUE E PARA QUE VIAJA O HABITANTE DO NOVO MUNDO?”	115
3.2 <i>CARTA GEOGRÁFICA</i> E <i>ATLAS</i> : TRÂNSITOS GEOGRÁFICOS E LITERÁRIOS	125
3.2 DESLOCAMENTO E DES-RE-TERRITORIALIZAÇÃO PELA LITERATURA DE VIAGEM	147

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA	160
-------------------------------	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	163
----------------------------------	-----

NOTAS DE FIM	174
--------------------	-----

Quem viaja tem muito que contar.

Walter Benjamin

VIAGENS E ENCONTROS IMAGINÁRIOS

Há muitos séculos, viajando no interior da Babilônia, entrei por engano na residência de verão do imperador. Levado à sua presença, ele cortesmente me convidou a visitar as principais salas do palácio em companhia de um funcionário. Penetrando na imensa biblioteca que reunia em centenas de volumes toda a sabedoria do Oriente deparei com um homem alto de testa larga (onde cabem todos esses volumes), olhos assimétricos, lentes escuras, e que protegido por “estandarte de silêncio” copiava atentamente certos pergaminhos. Não podia deixar de ser Jorge Luís Borges. Ao seu lado notava-se uma enorme chave de bronze: segundo meu cicerone, a chave que abria as portas do “claro labirinto” do palácio guarnecido de objetos recolhidos no universo inteiro, que correspondiam a palavras. Borges pertencia ao pequeno grupo de iniciados dispoendo de acesso ao labirinto onde se representa diariamente a “pantonímia cósmica”.¹

Uma viagem imaginária proporciona o encontro também imaginário entre Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, conforme relata o poeta brasileiro no texto homônimo dedicado ao autor de *Ficções* em *Retratos-relâmpago*.² O episódio se engrandece pela incorporação do universo simbólico borgiano à trajetória espaço-temporal do viajante. A encenação se produz pelo entrecruzamento de elementos de textos de autoria de Borges e apreensões do possível não-vivido, ou seja, do não acontecido encontro real entre os escritores, mas que fora instaurado pela letra impressa de Murilo Mendes.

¹ MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 1218-1219.

² *Retratos-relâmpago* foi a última obra do escritor publicada em vida. O livro é composto de três setores, sendo o primeiro, no qual situa “Jorge Luís Borges”, dedicado a retratos de poetas e homens de letras.

Lê-se, então, um diálogo entre o ficcional e a memória de leitura do escritor brasileiro. Diálogo que não é incomum à escrita muriliana em episódios suscitados por viagens físicas apontados em *Carta geográfica*, como a passagem de “Os dias em Londres”,³ em que o tempo escasso não impede o encontro com personagens de sua biblioteca e da biblioteca universal. O mesmo pode-se dizer das inúmeras peregrinações literárias de Jorge Luis Borges ao longo de seus encontros imaginários com autores e personagens de sua reverência nas páginas de *Atlas*.⁴

A palavra “precursor”, segundo Borges, é indispensável no vocabulário crítico, mas deveria ser purificada de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. Para ele, um escritor constrói seus precursores e, quando o leitor e crítico Murilo o inclui entre o seu álbum de retratos de “poetas e homens das letras”, faz dele (Borges) um precursor. A viagem e o encontro imaginário registrados por Murilo Mendes instigam a reflexão sobre o sentido da viagem e de seu registro por escritores da América Latina.

Raúl Antelo, em “Borges e Murilo Mendes, dois casos de desleitura criativas”, aproxima os dois escritores a partir dos ensinamentos borgianos sobre a figura judaica do mestre Zaddik, “cuja doutrina da Lei é menos importante que o fato de ele mesmo ser a Lei”,⁵ identificada com Macedonio Fernández em vários textos, como no prólogo intitulado “Macedonio Fernández”,⁶ no qual o escritor “insiste no tópico do travestimento ou escamoteamento do saber, uma sorte de ironia, ao modo socrático”. A

³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1101-1106.

⁴ BORGES. *Atlas* [1984]. Neste trabalho serão utilizadas três edições de *Atlas*: a original com as fotografias [1984], a publicada na edição espanhola das *Obras Completas* [1989] e a edição brasileira também das *Obras Completas* [1998-1999]. A distinção entre elas será indicada pelo ano de publicação entre colchetes. Optou-se ainda por empregar, no corpo do texto principal, as citações de Jorge Luis Borges em português e, em notas de rodapé, a versão na língua original, quando possível. Os créditos das traduções estão registrados nas referências bibliográficas.

⁵ ANTELO. *Anais do 1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, p. 57.

⁶ BORGES. *Prólogo com um prólogo de prólogos*, p. 58-67.

leitura e os apontamentos feitos por Murilo Mendes sobre esse texto⁷ servem de mote para as considerações de Antelo. O crítico observa que Murilo Mendes não pôde senão também identificar, ao ler algumas passagens sobre a aversão de Fernández à escrita e o ocultamento de sua erudição, “traços comuns entre Macedonio e seu próprio Zaddik, o amigo, poeta e pintor Ismael Nery”, cujas iniciais do nome são apontadas por Murilo Mendes à margem do texto borgiano.

Para Antelo, a relação entre o Zaddik e o discípulo acontece enquanto “um acumula e esconde; o outro espia à espreita”⁸ e, nesse sentido, tece considerações acerca das duas declaradas filiações literárias. O caso Macedonio/Borges é analisado pelo viés do cerne da poesia do primeiro que, segundo Borges, seria uma “transcrição fiel da realidade”. Transcrição entendida como “a combinação complementária de estratégias de expropriação e apropriação.” Antelo entende que uma tradição da modernidade se decide entre essas duas soluções e rastreia a elaboração dessa passagem no pensamento de Macedonio Fernández, através da leitura de Borges, que “propõe uma fantástica do código ou um humor-anarquismo que toma e expande a partir de Macedonio”.⁹

Já a desleitura criativa que Murilo Mendes faz da obra de Ismael Nery é percebida através do entendimento da equação muriliana “modernidade e permanência”, ancorada no pensamento de Nery que, no dizer de Murilo, era um portador e ampliador da tradição. Antelo demonstra que o processamento da normalização moderna em Murilo a partir de Ismael Nery acontece com a insubordinação do poeta mineiro contra uma transmissão mecânica que obedeceria a um conceito determinista de causalidade.

⁷ Murilo Mendes leu a versão original do texto publicado como prólogo da antologia de Macedonio Fernández presente no seu acervo sob a guarda do Museu de Arte Moderna (MAM) Murilo Mendes – UFJF. FERNÁNDEZ. *Macedonio Fernández*.

⁸ ANTELO. *Anais do 1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, p. 57, 58.

⁹ ANTELO. *Anais do 1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, p. 58.

Nessas posições, contudo, Jorge Luis Borges e Murilo Mendes, “produzem, por apropriação e recusa, uma tradição” e, ainda segundo Antelo, eles “corrigem, invertem, ampliam a contribuição dos precursores e provocam, assim, uma modificação correlativa em nossa concepção da herança dos mestres”.¹⁰

Murilo Mendes (1901-1975) e Jorge Luis Borges (1899-1986) são escritores de importância nas suas próprias literaturas e na literatura mundial. Há algumas semelhanças entre eles: nasceram às margens do princípio do século XX, presenciaram os principais acontecimentos que marcaram esse século; despontaram no cenário da literatura às bordas das décadas de 1920 e 1930 e escolheram a Europa como espaço eletivo e lugar para morrer. Ambos mudaram as ênfases de suas escritas ao longo de suas carreiras. Murilo Mendes, consagrado por sua poesia, dedicou os últimos anos de sua vida também à prosa. Jorge Luis Borges escreveu suas primeiras obras em versos, passou pela escrita ensaística e, posteriormente, já consagrado como ficcionista, voltou-se para os versos.

Os dois escritores são considerados por críticos como pertencentes à linhagem de poetas que pensaram a poesia e a história no decorrer da Modernidade,¹¹ lendo suas próprias obras e as obras alheias. Os latino-americanos, à diferença de outros poetas-críticos europeus e norte-americanos, de acordo com Maria Esther Maciel, falam a partir de sua condição cultural periférica e problematizam as contradições de sua própria história cultural em relação a outras tradições. Acrescenta Maciel:

¹⁰ ANTELO. *Anais do 1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, p. 70.

¹¹ Cf. PERRONE-MOISÉS. *Altas literaturas*. MACIEL. *Vôo transversal*, p. 19-41.

Ao mesmo tempo em que continuam o trabalho crítico e poético de seus precursores estrangeiros, os nossos poetas-críticos o reavaliam dentro de um outro contexto e de uma nova postura frente à história e à tradição. Movidos por uma “razão antropofágica”, sustentam uma postura dialógica frente ao embate da cultura latino-americana como o legado europeu, sem sucumbirem à estreiteza da xenofobia ou à humilhação do simulacro. Nesse sentido, se as literaturas periféricas se nutriram da literatura européia, esta também passou a ser alterada por aquelas, o que desencadeou um processo múltiplo de transculturações na era contemporânea.¹²

Sobre essa situação do escritor latino-americano na era contemporânea, também discorreu Ricardo Piglia ao imaginar a sexta proposta para o próximo milênio não elaborada por Italo Calvino e que deveria compor as *Seis propostas para o próximo milênio*.¹³ Piglia constrói sua proposta não a partir de um país central com uma grande tradição cultural, mas pensa o problema do futuro da literatura a partir da margem, a partir da borda das tradições centrais, e o associa à idéia de “distância e deslocamento, uma troca de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, no que se olhe, no que chega de outro”.¹⁴ Nesse âmbito, compreender o sentido da viagem para o escritor-viajante latino-americano em direção ou não à tradição européia faz das escritas autobiográficas e de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges marcadores e ponto de partida da reflexão que se pretende. Os livros *Carta geográfica*, de Murilo Mendes, e *Atlas*, de Borges, são os principais referentes.

Esses livros de viagem estão entre as últimas obras escritas por seus autores. Mais que um balanço da vida, à espera da morte, a escrita das experiências (memórias, autobiografias, viagens etc.) encerra uma estratégia de sobrevivência ao próprio corpo.

¹² MACIEL. *Vôo transversal*, p. 35.

¹³ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*.

¹⁴ PIGLIA. *Margens/Márgenes*, p. 3. “La propuesta que yo llamaría, entonces, la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro.” (Tradução minha)

Contra a morte, a escrita se revigora e se recria. Ao engendrar o corpo escrito, a memória vence o esquecimento, o fim da obra, a morte enfim. Pensar o estatuto da escrita da experiência do deslocamento, contudo, é pensar a própria narrativa de viagem que remete à figura do narrador.

Walter Benjamin, ao tecer considerações sobre a obra de Nikolai Leskov em “O narrador”,¹⁵ discorre sobre a arte de narrar, cuja “faculdade de intercambiar experiências” considera estar em vias de extinção porque a sabedoria também o está. O pensador apresenta três estágios assumidos pela figura do narrador: o narrador clássico, o romancista e o narrador que informa. A verdadeira narrativa estaria ligada a seu poder utilitário de conselho, que, na substância viva da existência, recebe o nome de sabedoria. A experiência é a fonte de todos os narradores clássicos, os quais Benjamin divide em dois tipos – o camponês sedentário e o marinheiro comerciante –, por meio da qual no sistema corporativo medieval, de onde se originaram ambos os tipos, “associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário”.¹⁶

A importância da experiência daquele que viajou, contudo, só se transforma em sabedoria quando cessada a viagem. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”,¹⁷ complementa Benjamin. Nesse sentido, pensa-se o registro das experiências de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, que não retornaram às suas pátrias de origem para morrerem. Os deslocamentos dos escritores latino-americanos em direção ao Velho Mundo, sejam físicos ou imaginários, evidenciarão uma ruptura na relação entre o escritor da

¹⁵ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, 197-221.

¹⁶ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 199.

¹⁷ BENJAMIN. *Magia e técnica, arte e política*, p. 201.

periferia e a metrópole. Partem da cópia para o modelo, mas também para a hesitação de um “entre-lugar”.¹⁸

A viagem foi uma constante na trajetória artístico-biográfica de Murilo Mendes que, em sua “viagem transoceânica”¹⁹, ultrapassou as fronteiras que o cercavam cultural e geograficamente, desterritorializando-se, como ele mesmo sinalizou: “dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo”.²⁰ O primeiro capítulo desta dissertação, “Uma topografia da viagem em Murilo Mendes”, trata da configuração da viagem na obra do escritor brasileiro, atentando-se para a relação entre poéticas de vida e de arte. Para tanto, alguns textos da fortuna crítica do escritor servirão de âncora, a exemplo das contribuições de Davi Arrigucci Júnior, José Guilherme Merquior, Júlio Castañon Guimarães, Laís Corrêa de Araújo e Luciana Stegagno Picchio.

A escrita de viagem muriliana é cartografada desde suas primeiras manifestações nos versos de “Mapa”,²¹ *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Siciliana e Tempo espanhol* (1959) e na prosa de *Carta geográfica* (1965-1957), *Espaço espanhol* (1966-4969) e *Janelas verdes* (1970), livros editados postumamente. O primeiro livro expressamente autobiográfico, *A idade do serrote* (1972), é também texto importante para o entendimento da noção de viagem na literatura muriliana, que aparece mais cristalizada no livro *Carta geográfica*, do qual são depreendidas as principais considerações. O livro, escrito entre 1965 e 1967, constitui-se de nove partes que têm como títulos as localidades visitadas: as oito primeiras centradas na Europa e a última,

¹⁸ Cf. SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 11-28.

¹⁹ Em 1957, o poeta se transferiu para Europa onde morreu em 1975, e voltando ao Brasil algumas vezes a passeio.

²⁰ MENDES. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*, p. 45.

²¹ MENDES. *Poesias*, p. 116-7.

única americana, em Nova York. Embora possua caráter “misto de informação, poesia em prosa e jornalismo”,²² *Carta geográfica* não é simples diário de viagem, é uma obra poética que retoma a imagem infantil do menino que queria ir do Brasil à China a cavalo, e que a projetou quando adulto, nas travessias posteriores, geográficas ou não, numa ultrapassagem do tempo e espaço através da escrita e das leituras. Documentos e obras do acervo do poeta, aos cuidados do MAM Murilo Mendes - UFJF, também iluminaram esse estudo.

O segundo capítulo, intitulado “Uma topografia da viagem em Jorge Luis Borges”, à maneira do primeiro, respalda-se na leitura da trajetória poético-biográfica do escritor argentino a partir do movimento de sua produção literária e de suas viagens. O topográfico livro *Fervor de Buenos Aires*, que abarca o poema “As ruas”, o declarado *Ensaio autobiográfico* e o conto “O Aleph” direcionam minha busca da percepção do sentido da viagem na obra borgiana, que se concretiza em *Atlas*, e se delineia à luz de uma memória individual e livresca. Alguns textos teóricos e críticos conduzem essa busca, como os de Maurice Halbwachs, Angel Rama, Beatriz Sarlo, Sylvia Molloy, Eneida Maria de Souza, Fausto Colombo, Edward Soja, Susan Sontag e outros.

Atlas, escrito com colaboração de María Kodama e publicado dois anos antes da morte do autor, revela um escritor-viajante seletivo e, apesar da cegueira, leitor constante, um descobridor de tempos e espaços heterotópicos²³. A obra se compõe de 45 textos e inúmeras fotografias, cujas páginas pretendem ser monumentos e emanam a transformação do mundo em palavras, traçando imagens de viagens, de sonhos

²² MENDES; PICCHIO. *Notas e variantes*, p. 1694.

²³ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, arte e cinema*, p. 411-422.

ocorridos durante as viagens, de lugares recuperados pelo deslocamento e pela viagem que é, sempre, literatura.

Esses dois primeiros capítulos abarcam uma leitura sobre as “Rotas escritas” pelos escritores e constituem a primeira parte deste trabalho. As reflexões empreendidas a partir dessa leitura de *Carta geográfica* e *Atlas* cruzam-se no terceiro capítulo, “Uma topografia da viagem na literatura latino-americana”, que corresponde à segunda parte, “Escritas sobre as rotas”. Nesse momento, procura-se pensar como a viagem, no contexto latino-americano dos escritores estudados, institui-se como elemento operador de relações de identidades. Nessa operação, o texto literário oferece-se também como *corpus* e como disseminador de conceitos bastante explorados pela crítica biográfica. Pontos de convergência comportam o diálogo entre os escritores, como a proximidade no tempo, a condição de “viajeiros” que carregam na mala identidades culturais múltiplas e a escrita topográfica de livros de viagens no fim da vida.

“Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo?” Essa indagação formulada por Silviano Santiago na sua tentativa de responder outra – “Por que e para que viaja o europeu?”²⁴ – serve de mote para o desdobramento da reflexão proposta por este trabalho que também se respalda nas colaborações teóricas acerca da temática da viagem, como as de Octavio Ianni, Silvana Maria Pessoa de Oliveira, Flora Süssekind, Thaïs Pimentel, Myriam Ávila e outros. A discussão sobre as idéias de deslocamento desdobra-se em outras questões como as noções de espaço, território e identidade. Nesse sentido, então, são retomadas as colaborações de Michel Foucault, David Harvey, Stuart Hall e Deleuze e Guattari.

²⁴ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 189-205.

As leituras de *Carta geográfica* e *Atlas* apontam para ocorrências de trânsitos geográficos e literários e a encenação das viagens, reais e imaginárias, de Murilo Mendes e de Jorge Luis Borges e permitem pensar o tratamento da questão da identidade construída a partir de deslocamentos e da própria viagem.

PARTE I

ROTAS ESCRITAS

UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM EM MURILO MENDES

*Peregrino europeu de Juiz de Fora,
telemissor de murilogramas e grafitos,
instaura na palavra o seu império.
(A palavra nasce-me
Fere-me
Mata-me
Coisa-me
Ressuscita-me.)*

Carlos Drummond de Andrade

1.1 MURILO MENDES VIAJANTE

“Peregrino europeu de Juiz de Fora.”²⁵ O afetuoso verso com que Carlos Drummond de Andrade homenageia poeticamente o amigo instiga o entendimento da trajetória poético-biográfica de Murilo Mendes (1901–1975). Os caminhos e descaminhos da poética muriliana podem ser iluminados pelo percurso de vida do poeta nascido “às margens de um rio afluente de águas pardas, o Paraibuna, que fazia muita força para atingir os pés do pai Paraíba”,²⁶ no momento em que o século XX principiava.

O poeta juiz-forano encena várias atitudes de rompimento do cerco geográfico e estético da província, em favor de um percurso oceânico ou universalista. A maior abertura, depois das obras literárias, terá sido o cinema. Logo, o contato com a música e com as artes plásticas. *A idade do serrote* (1968), primeiro livro

²⁵ ANDRADE. *Poesia completa e prosa*, p. 63.

²⁶ MENDES. *A idade do serrote*, p. 897.

declaradamente autobiográfico do poeta, escrito em uma “prosa-poesia” inextricavelmente ficcional,²⁷ fornece entradas para a percepção dessas atitudes já expressas pelo poeta-menino, para o qual o jardim-pomar da casa paterna era limite traçado ao seu “incipiente saber”, e que sentia “obscura, difícil Minas de pedra que me fazia doer o peito por falta de mar.” A Juiz de Fora daquela época, “um trecho de terra cercado de pianos por todos os lados”,²⁸ dava a idéia de uma prisão de luxo para o menino que queria morar no Morro do Imperador “que nem o Himalaia”, lugar que alteraria sua idéia de limite, limite ligado à falta de fronteiras, ao universal, e que mais tarde relacionar-se-ia ao sentimento religioso de amplitude, e ao viajar “para tentar uma identificação com o mundo”.²⁹

“O grande sonho: ir do Brasil à China a cavalo.”³⁰ O ato onírico, e porque não surreal, sinaliza epicamente a origem prematura do espírito viajante do poeta que, desde cedo, já sentia atração pelos mapas, colando pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. A Europa lhe chegava através da descoberta da literatura na “caverna”³¹ da biblioteca de Belmiro Braga, das conversas com o Primo Néelson e do casarão da Sinhá Leonor, onde existia um caleidoscópio, “acessório essencial” que proporcionava “a Europa ao alcance de todos, em imagens coloridas”. As volúpias do poeta-menino de *A idade do serrote* compreendem, ainda, prenúncios dos deslocamentos geográficos e poéticos do adulto.

²⁷ No artigo “Poesia e ficção na autobiografia”, Antonio Candido tece as primeiras considerações acerca da prosa-poesia autobiográfica muriliana. Cf. CANDIDO. *A educação pela noite e outros ensaios*, p. 51-69.

²⁸ MENDES. *A idade do serrote*, p. 895, 897, 920.

²⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1061.

³⁰ MENDES. *A idade do serrote*, p. 896.

³¹ MENDES. *A idade do serrote*, p. 910.

Passagens anedóticas da infância e juventude do poeta são largamente referenciadas como marcadores de sua poesia. O episódio da “subversão da vista” causado pela passagem do Cometa Halley que trouxera “a primeira idéia do cosmo”³²; a fuga do Colégio Santa Rosa, em Niterói, para assistir no Teatro Municipal ao Ballet Diaghilev e ver o bailarino “Nijinsk dançando no arco-íris”; o gesto de reverência ao cofre-forte do Banco Mercantil, onde trabalhara; a visão de Mozart de fraque azul; o envio do telegrama a Hitler por ocasião da invasão de Salzburgo foram, entre outros, acontecimentos recriados pelo escritor em versos ou prosa.

Outras ocorrências de cunho biográfico também valem ser destacadas. O início da amizade de Murilo com o historiador português Jaime Cortesão, *persona non grata* em Portugal de Salazar, que se estabelecera no Rio, na década de 1940, e o casamento do poeta com a filha do amigo, a também poeta Maria da Saudade Cortesão. Na década seguinte, entre 1952 e 1956, ocorre a primeira estada de Murilo Mendes na Europa, quando viaja em missão cultural para a Bélgica e a Holanda. Em 1956, volta ao Brasil e, em 1957, vai para a Itália, como professor de cultura brasileira na Universidade de Roma, criando o mesmo curso em Pisa. O apartamento na via del Consolato 6 torna-se um ponto de referência para escritores e artistas.

Após uma juventude inquieta, Murilo Mendes, avesso a uma atividade profissional fixa, surge no cenário da literatura no ano de 1930, com a publicação, custeada pelo pai, de *Poemas (1925-1929)*, que recebe o Prêmio Graça Aranha de Poesia, seis anos após a primeira manifestação do Surrealismo (1924) e oito anos após a eclosão do Movimento Modernista, representada pela “Semana da Arte Moderna”. O

³² MENDES. *A idade do serrote*, p. 897.

distanciamento cronológico e geográfico de Murilo, conforme já apontado por alguns críticos, não evidencia o desconhecimento do poeta dessas manifestações, pois o mesmo participou com algumas colaborações da primeira fase do modernismo, na *Revista de Antropofagia* e na *Revista Verde*, além de declarar o conhecimento prematuro do movimento inconformista francês em textos posteriores.³³

Considerando o tratamento dado a Murilo Mendes como “voz solitária e insólita” na tradição moderna brasileira e tentando entender o sentido da inusitada parábola de sua obra que parece ter passado de tangente a eixo dessa tradição, José Guilherme Merquior tece comentários acerca do modernismo brasileiro, considerando-o um “estilo híbrido e heterogêneo”, feito da convivência e de atritos de dilemas tipicamente da “arte moderna”, com vários traços de rigor pré-modernos e, no entanto, dotados de grande poder adaptativo e funcionalidade estética. Segundo o crítico, “nesse complexo heterogêneo do modernismo *in fieri* havia um núcleo puro e duro da modernidade radical” – núcleo o qual nomeia *anarcovanguardista* –, e a ele “pertenceu, de corpo e alma a poética de Murilo”.³⁴

Mesmo sem o envolvimento direto com o grupo modernista, Murilo Mendes, no ano seguinte, conclui *Bumba meu poeta*, que é publicado na *Revista Nova*, dirigida por Paulo Prado, e, em 1932, edita os poemas-piadas de *História do Brasil*.

³³ “Abraçei o surrealismo à moda brasileira, tomando dele o que mais me interessava: além de muitos capítulos da cartilha inconformista, a criação de uma atmosfera poética baseada na acoplagem de elementos díspares.” Ou: “Desde a primeira época da formação do surrealismo informei-me avidamente sobre essa técnica de vanguarda, a qual, embora eu não adotasse como sistema, me fascinava, compelindo-me à criação de uma atmosfera insólita, e ao abandono de esquemas fáceis ou previstos. Tratava-se de um dever de cultura.” MENDES. *Retratos relâmpago*, p. 1238, 1270.

³⁴ MERQUIOR. *Poesia completa e prosa*, p.11.

Nesse período, “olhando de longe” o que se passava em terras paulistanas,³⁵ Murilo Mendes estabelece contato com as artes de vanguarda, quando da convivência com o pintor Ismael Nery, que estudou na Europa em 1921 e que fez uma segunda viagem em 1929, na qual conheceu essas artes de vanguarda e alguns surrealistas. Essa amizade marcou profundamente a ordem da produção literária muriliana, através da influência do “Essencialismo” – filosofia para iniciação ao catolicismo pelo princípio da abstração do tempo e do espaço, criada por Ismael Nery. Em *Recordações de Ismael Nery*, livro que contém, nas palavras de Davi Arrigucci Júnior, “o mapa de um percurso que levou à fusão doutrinária, à descoberta espiritual e à profunda identificação pessoal, predispondo para encontros inesperados”,³⁶ Murilo declara:

[...] uma parte de meu primeiro livro, a que chamei, salvo engano, *Poemas sem tempo* (não tenho o volume à mão), bem como diversas peças de *O visionário*, nasceram das contínuas conversas de Ismael sobre sucessão, analogia e interpretação de formas, idéias a que ele tentou dar vida plástica em vários desenhos e quadros, idéias que se apoiavam em bases de observação nas ruas, nas reuniões, nos hospitais que freqüentemente visitava, no manuseio dos livros de anatomia, em histórias de família.³⁷

Murilo Mendes também leu algumas cenas e roteiros escritos por Ismael Nery, que o convidara a fazer cinema, mas nada se concretizou. O primeiro livro, *Poemas*, tem como capa um desenho do amigo e faz referências a todos esses tópicos

³⁵ Em face do Modernismo, Murilo Mendes declarou em entrevista: “Em 1922 eu estava no Rio, olhando de longe o movimento, mas sem aderir oficialmente, porque nunca tive instinto gregário, o que sempre me impediu de fazer parte de qualquer grupo. [...] Acho, porém, que o movimento, que representou ação paralela ao desenvolvimento das idéias de transformação que nos conduziram à Revolução de 30, mas que deve ser visto, também, como consequência do surto de renovação por que passou todo o mundo ocidental depois da guerra de 1914, foi muito útil à nossa literatura.” MENDES *apud* SENNA. *República das Letras*, p. 255-256.

³⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR. *Recordações de Ismael Nery*, p. 17.

³⁷ MENDES. *Recordações de Ismael Nery*, p. 30.

assinalados pelo poeta e, principalmente, à memória. Alguns poemas parecem incorporar a dita teoria. O livro inaugural é subdividido em oito partes: “O jogador de diabolo”, “Ângulos”, “Máquina de sofrer”, “O mundo inimigo”, “A cabeça decotada”, “Poemas sem tempo” e “Apêndice”. A quinta, homônima de uma pintura de Nery, constitui-se de sete poemas, dentre eles “Mapa”ⁱ, que pode ser lido como introdução ao movimento espacial da poética muriliana, ao descentramento e à desterritorialização do “eu”. O poema é dedicado a Jorge Burlamaqui, um dos integrantes do grupo que girava em torno de Ismael Nery, formado por Antônio Bento, Guignard, Mário Pedrosa e Aníbal Machado.

Os 58 versos do poema, divididos em três estrofes, configuram o roteiro poético-biográfico do qual se depreende um itinerário surrealista metaforizado por deslocamentos em tempos, espaços e transcendências, carregado pelos discursos cristão e memorialístico. O poema parece conter não apenas o anúncio de possibilidades da escrita poética em face de territórios imaginários, mas também a tensão de espaços, ora utópicos ora heterotópicos³⁸, espaços mapeados por versos gerados por movimentos, vôos e repousos, um trânsito entre o Ocidente e o Oriente. Trânsito que se relaciona com lugares e momentos sob o signo de apropriações e inscrições culturais da modernidade. A noção de limite surge nos primeiros versos:

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando com os outros,
me pregaram numa cruz, numa única vida.³⁹

³⁸ Cf. FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411-422.

³⁹ MENDES. *Poemas*, p. 116.

É dada ao corpo desconjuntado uma alma, e quatro cravos o prendem a uma única vida. Esses cravos servem de bússola e o orientam com quatro pontos cardeais limitantes. A limitação do norte é ditada pelos sentidos. O sul é circunscrito pelo sentimento, mais precisamente pelo medo. A leste, o apóstolo São Paulo é o limite, afirmação do laço cristão. Fechando as coordenadas, o limite ocidental é imposto pela educação, que remete a “contato, memória e iniciação”,⁴⁰ fragmento que serve de prefácio ao já mencionado *A idade do serrote*.

O percurso poético-biográfico de Murilo Mendes se aproxima daquele prescrito nesse poema.⁴¹ A oeste encontram-se a memória, a inquietação do colégio e a Espanha dos antepassados – uma de suas pátrias eletivas. Os sentidos permanecem confusos, o corpo está no ar, na terra, no passado e no futuro. Não há norte fixo. São Francisco e outros mártires, a leste, são colocados junto de suicidas no sul. O limite, ao mesmo tempo em que é prescrito, se dilui no espaço das fronteiras do imaginário. Dos trajetos mirabolantes do “eu” depreendem-se vários outros pontos de ordem topológica: terra (“Depois chego à consciência da terra”), ar (“Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado no éter”), território (“estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas”), mar (“vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no mar/ me ensinuarei nos quatro cantos do mundo”), e, por fim, o espaço privado do apartamento (“quarto modesto da praia de botafogo”). Este é um lugar de erudição, de saber, de liberdade e de organização, o qual se opõe ao estado inaugurado pelo “eu”

⁴⁰ MENDES. *A idade do serrote*, p. 895-897.

⁴¹ No estudo do qual resultou o texto “Murilo Mendes e a viagem”, procurou-se traçar o sentido da viagem poética muriliana, partindo-se de alguns de seus poemas para se chegar às viagens biográficas. Cf. MARTINS; LEITÃO. *Imaginação de uma biografia literária*, p. 33-49.

(“Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente”) que afirma:
“Não me inscrevo em nenhuma teoria.”⁴²

Para Murilo Mendes, a morte do amigo essencialista, em 1934, abriu-lhe “uma vida de possibilidades”.⁴³ Data desse momento a conversão do poeta ao catolicismo, um catolicismo “heterodoxo”⁴⁴ que é encenado surrealisticamente em sua obra, através do jogo plástico entre o profano e o religioso. A Igreja e o Cristo aparecem metamorfoseados e erotizados em versos do poeta, leitor da Bíblia e, principalmente, do *Apocalipse*. Nas palavras de Mário de Andrade, esse catolicismo muriliano “guarda a seiva de perigosas heresias”.⁴⁵ É nesse cenário que, junto do companheiro Jorge de Lima, Murilo publica *Tempo e eternidade* (1934). Nos anos seguintes saem: *Os quatro elementos* (1935), *O sinal de deus* (1936), *A poesia em pânico* (1937), *O visionário* (1941), *As metamorfoses* (1944), *Mundo enigma* e *O discípulo de emaus* (1945), *Poesia e liberdade* (1947) e *Janela do caos* (1949).

A leitura dessa poesia, permeada de movimento, remete à afirmação do escritor que serve como chave para os desdobramentos do ensaio crítico de Laís Corrêa de Araújo: “Eu tenho sido na vida um franco atirador. Procuro obedecer a uma espécie de lógica interna, de unidade apesar dos contrastes, dilacerações e mudanças; e sempre evitei os programas e manifestos.”⁴⁶ No trabalho de 1972, Araújo evidenciou a trajetória

⁴² MENDES. *Poemas*, p. 117.

⁴³ MENDES. *Recordações de Ismael Nery*, p. 152. Pedro Nava, no volume seis de suas *Memórias*, faz alusão à conhecida cena da conversão de Murilo Mendes ao catolicismo durante o velório do amigo Nery, narrando o momento da fulguração e comparando-a à conversão de São Paulo. NAVA. *Círio Perfeito*, p. 276-283, 313-319.

⁴⁴ MERQUIOR. *Poesia completa e prosa*, p. 14.

⁴⁵ ANDRADE. *O empalhador de passarinho*, p.45.

⁴⁶ MENDES *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 67.

humana e poética do escritor desde os “caminhos e descaminhos” de suas primeiras poesias até a escrita de *Convergência* (1972).

Antes de partir para a Europa, Murilo Mendes deixara preparada sua antologia *Poesias (1925-1959)*, publicada alguns anos depois, em 1959, da qual excluía *História do Brasil*, advertindo que esse livro “destoa” do conjunto de sua obra. Na mesma década saíram *Contemplação de Ouro Preto* (1954), *Siciliana* e *Tempo espanhol* (1959).

A migração de Murilo Mendes para a Europa, em uma espécie de auto-exílio, provocou um distanciamento da atenção da crítica e do público em geral no Brasil, durante muito tempo. Esse percurso migratório foi absorvido em todos os ângulos pelo escritor que, durante toda sua estada na Europa, esteve em plena atividade artística e convivera com vários protagonistas do moderno espírito europeu. Na introdução à *Antologia poética* de Murilo Mendes, preparada por João Cabral de Melo Neto com acompanhamento do autor, mas publicada postumamente, José Guilherme Merquior discorre sobre a produção muriliana, cujo estilo acredita ter assumido, após a Segunda Guerra, uma direção classicizante, em que a arte se torna referente e se nota uma

[...] maior concentração temática do universo da alta cultura literária e artística, de que o poeta se foi fazendo cada vez mais íntimo em sua longa residência européia (Bruxelas e Roma, com freqüentes visitas à Espanha, Portugal e França). [...] Grande renovador da chamada poesia de viagem (*Siciliana*, *Tempo espanhol*), Murilo não peregrinou menos, nem menos perspicazmente, pela geografia intelectual contemporânea.⁴⁷

⁴⁷ MERQUIOR. *Antologia poética*, p. 18.

A origem dessa espécie de “poesia de viagem” foi sinalizada por Ruggero Jacobbi como “viagem ao mundo antigo, às matizes emotivas da cultura e da história, iniciada em Ouro Preto”.⁴⁸ De fato, a poesia de *Contemplação de Ouro Preto*, livro escrito logo após a primeira viagem do escritor ao velho mundo, denota a busca da cidade colonial mineira e sua contemplação no sentido do olhar fotográfico e plástico sobre o barroco, sobre um lugar geográfica e culturalmente determinado, sem excluir a história e a religiosidade:

Ouro Preto se inclina com elegância,
Ouro Preto se inclina, e um dia cairá.
Nova técnica transfigura a terra,
Mas os futuros engenheiros e arquitetos
Não mudarão o corpo de Ouro Preto
Que ainda se preserva da reforma
Por sua mesma pobreza e solidão.⁴⁹

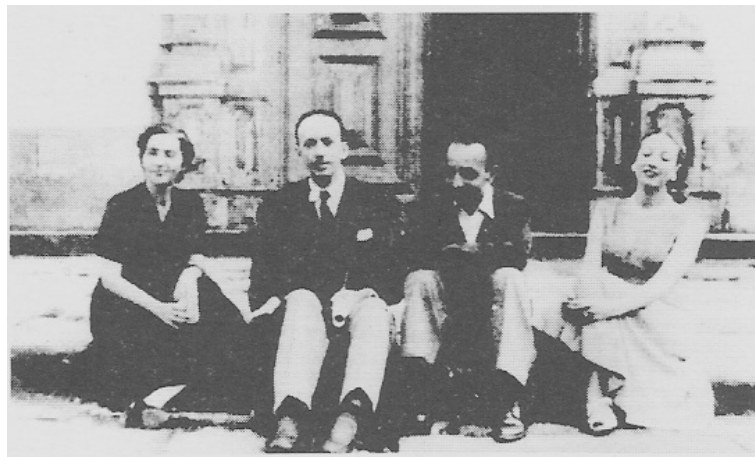


FIGURA 1 – Em Ouro Preto, Murilo Mendes (esquerda) e Maria da Saudade (direita) em companhia de Graciema e Rodrigo de Melo Franco de Andrade, Igreja São Francisco de Assis, [s.d.].
Fonte: GUIMARÃES. *Murilo Mendes (1901-2001)*, p. 66.

⁴⁸ JACOBBI *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 111. “Il suo viaggio verso il mondo antico, verso le matrici emotive della storia, è cominciato ad Ouro Preto.” (Tradução de Laís Correa de Araújo)

⁴⁹ MENDES. *Contemplação de Ouro Preto*, p. 459.

A poesia de *Siciliana* e *Tempo espanhol*, livros permeados de versos topográficos, pode ser lida como marcadores da literatura de viagem do poeta que será desdobrada na prosa dos livros seguintes: *Carta geográfica* (1965-1957), *Espaço espanhol* (1966-1969) e *Janelas verdes* (1970), editados postumamente em *Transístor* (1980). A presença da viagem torna-se um elemento constante, alimentado pelo sentimento de curiosidade pelo “outro” e pela vontade de conhecimento, que vão dando forma ao que Merquior havia denominado “cosmopolitismo cultural”⁵⁰.

1.2 ENSAIOS CARTOGRÁFICOS

Entre 1954 e 1955, Murilo Mendes viaja para a ilha italiana Sicília e, nesse período, escreve 13 poemas que são reunidos no livro *Siciliana*, publicado em 1959. Essa é a primeira experiência do poeta com o espaço geográfico estrangeiro, com a paisagem européia. Já dos versos do poema que abre a obra, “Atmosfera siciliana”, desprende-se toda uma capacidade plástica da linguagem, marcada por uma espécie de poética da paisagem daquela ilha, a “Trinácia, três pernas, triângulo:/ Soa a terra siciliana/ Percutida pelo sol.”⁵¹ As cidades antigas, os sítios arqueológicos, a pretérita presença humana, os templos, enfim, os restos do classicismo são visitados e trabalhados em palavras, a exemplo dos primeiros versos de “O templo de Segesta”:

Porque severo e nu, desdenhas o supérfluo,
Porque o vento e os pássaros intocados te escolhem,
Sustentas a solidão, manténs o espaço
Que o homem bárbaro constrange.
Em torno de suas colunas
O azul do céu livre gravita.⁵²

⁵⁰ MARQUIOR. *Poesia completa e prosa*, p. 18-19.

⁵¹ MENDES. *Siciliana*, p. 565.

⁵² MENDES. *Siciliana*, p. 565-567.

A leitura que Murilo Mendes apresenta desse tipo de paisagem remete a um modo de olhar (arqueológico), de redescobrir o espaço, um olhar que tece a conjunção entre “paisagem e memória”, para usar de empréstimo a expressão que denota a leitura da paisagem ocidental feita por Simon Shama.⁵³ Para Giuseppe Ungaretti, no prefácio à primeira edição de *Siciliana*, Murilo Mendes concentra em si mesmo o momento antigo da história humana, no qual entendimento, emoção e sentidos encontram seu puro equilíbrio objetivo, atravessando seu mundo barroco e a angústia que o dilacera e dilacera seus contemporâneos. “Os versos que a Sicília inspirou (versos sem dúvida como fotos instantâneas)”, continua o tradutor e amigo do poeta, “só poderiam surgir depois de uma experiência profunda e de uma profunda emoção”.⁵⁴ O livro escrito a partir dessa experiência profunda no espaço estrangeiro é, nas palavras de Júlio Castañon Guimarães:

[...] uma primeira incursão por uma literatura de viagem, que em Murilo Mendes tem características muito especiais, pois nesse setor ele nunca se desviou para o relato ou a crônica. Na verdade os espaços geográficos a partir dos quais ele escreveu eram, não espaços naturais, mas espaços onde se erguem elementos culturais. Com isto, a literatura de viagem também vem a ser dominada pela temática cultural.⁵⁵

Em ensaio sobre o mesmo livro, Davi Arrigucci Júnior adverte sobre o engano de se pensar a poesia nascida dessa busca do “outro” como mera “poesia viagem”. Para o crítico, ela tem pouco de circunstancial e se prende à sensibilidade e à

⁵³ “[...] concebi *Paisagem e memória* como uma escavação feita abaixo de nosso nível de visão convencional com a finalidade de recuperar os veios de mito e memória existentes sob a superfície.” SCHAMA. *Paisagem e memória*, p. 25.

⁵⁴ UNGARETTI. *Poesia completa e prosa*, p. 38.

⁵⁵ GUIMARÃES. *Tempo espanhol*, p. 11-12.

necessidade de expressão, que se eleva à construção da forma e se relaciona com a mente do poeta, com o seu desejo de conhecimento e com aquela “identificação com o outro, que é precisamente o princípio de que nascem suas imagens, reveladoras do outro e de si mesmo”.⁵⁶ Identificação que, segundo Arrigucci Júnior, acontece com lugares eletivos para Murilo Mendes, como Minas, Sicília, Espanha:

[...] esses lugares do Brasil ou de fora se tornam, em suas mãos, recortes lingüísticos de uma geografia do sensível, cujos traços análogos, enquanto terras do imaginário, compõem também uma espécie de mapa da alma muriliana. São todos espaços propícios ao encontro poético. [...] O mapa poético de Murilo acaba condensado em hieróglifos poéticos dos locais consagrados pelo desejo.⁵⁷

Esses locais consagrados pelo desejo, entretanto, são atingidos pelo deslocamento físico do escritor. A Espanha franquista é visitada e registrada nos versos de *Tempo espanhol* (1959), que, seguindo o mesmo tom de *Siciliana*, parece se demorar nas cidades, na sua arquitetura e paisagem, na religião, nos artistas e escritores espanhóis. Haroldo de Campos, em “Murilo e o mundo substantivo”, elege o aforismo muriliano “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”⁵⁸ como válido por toda uma programação estética. Para o crítico, o percurso do poeta, que culmina em *Tempo espanhol*, havia sido um empenho pela transfusão anunciada no aforismo e uma prática em que o dado mais significativo “é a introdução da dissonância do campo da imagem”.⁵⁹

⁵⁶ ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas*, p. 116.

⁵⁷ ARRIGUCCI JÚNIOR. *O cacto e as ruínas*, p. 115.

⁵⁸ MENDES. *O discípulo de Emaús*, p. 851.

⁵⁹ CAMPOS. *Metalinguagem*, p. 55-64.

Essa noção de “campo da imagem” pode ser aproximada da “imagem poética” de que trata Bachelard, aquela que não é de todo metáfora e, sim, construção psíquica do poeta, sua imaginação poética. “A imagem isolada, a frase que a desenvolve, o verso ou por vezes a instância em que a imagem poética irradia formam *espaços de linguagem*”,⁶⁰ escreve o filósofo. Nesse sentido, cabe mencionar alguns versos do poema “O dia do Escorial”, apontado por Júlio Castañon Guimarães como emblemático dessa face poética muriliana:

Escorial de soberba,
No teu granito abstrado, cinza,
Considerarei a transição do mundo:
Provisória figura armada de janelas
Simulando horizonte livre.

*

O espaço o espaço o espaço aberto.
O rei taciturno conhece
O espaço temporal do homem [...].⁶¹

A construção do poema e suas imagens projetam a amplitude espacial de seu referente: a espacialidade ampla. Outros textos também se demoram na espacialidade focalizada, poliedricamente, por ângulos diversos, a exemplo da cidade Ávila, em poema homônimo:

⁶⁰ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 12.

⁶¹ MENDES. *Tempo espanhol*, p. 587.

O aeronauta conduz a bordo a palavra silêncio.
Sobrevoamos Ávila, composição abstrata.
O avião abrindo curvas dá guinadas
Como os movimentos da alma na escrita de Santa Teresa.
Ávila absorvida, surge Madrid à frente:
Subimos agora as ladeiras da descida.

*

[...]
Severa e castigada, Ávila funda
O espaço criador do espaço,
A pedra macha de Espanha
Que cerra o segredo.⁶²

As cidades espanholas, como ocorreu com as da Sicília, são referenciadas nos versos murilianos como que numa espécie de literatura de viagem, na qual a arquitetura poética breve revela um poeta que não se deixa seduzir pela adjetivação fácil, pela paisagem deslumbrante, mas que se porta como um viajante atento capaz de, a partir do espaço que percorre, de um “espaço criador do espaço”, fazer conexões as mais diversas e propor questões ligadas ao ser humano, às artes e à ciência.



FIGURA 2 - Murilo Mendes em Ávila, Espanha, 1960. Foto de Maria da Saudade.
Fonte: ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 48.

⁶² MENDES. *Tempo espanhol*, p. 584.

A publicação de *Tempo espanhol* durante a ditadura franquista ocasionou a proibição do trânsito de Murilo Mendes na Espanha. Mas isso não impediu as visitas clandestinas: “o exilado suporta com paciência essa interminável prova. [...] Minha aversão ao regime franquista é menor do que o meu amor à Espanha, por isso visito-a sempre que posso”.⁶³ As artes das igrejas e das cidades européias já eram alvo da atenção do poeta desde suas primeiras viagens à Europa, como se nota no relato grafado da Península Ibérica à irmã:

A viagem a Andaluzia foi uma ótima idéia, pois vimos coisas interessantíssimas, sobretudo Granada, que das 33 cidades que já vi na Europa, é das mais belas. Eu não posso descrever o que é a atmosfera dramática das igrejas de Sevilha – só vendo. Tinha muita vontade de ficar pra semana santa – mas todos os hotéis estão tomados desde setembro do ano passado!... e vimos também a mesquita de Córdoba – a maior que existe depois de Meca. Tem cerca de 850 colunas e 19 naves. No meio enxertaram uma catedral católica que a desfigura um pouco. Mas é uma coisa extraordinária.⁶⁴

O olhar geográfico-cultural que Murilo Mendes lançou sobre os lugares do além-mar por onde andou pelas primeiras vezes operou instantâneos poéticos, como se observou anteriormente, carregados de emoção e curiosidade. Esses instantâneos, fotografias reveladas pelos “espaços da linguagem”, fizeram parte das próprias viagens empreendidas, ou melhor, de planos surgidos durante essas viagens, como o projeto declarado de escrever sobre as viagens e os encontros por elas proporcionados:

⁶³ MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 1223.

⁶⁴ CARTA de Murilo Mendes para Sr.^a Virgínia E. Mendes Torres, Lisboa, 15 de março de 1953. Manuscrita. MAM Murilo Mendes, pasta de cartas, UFJF.

Até agora não tive vontade de escrever sobre o que vi, pois as emoções não deixam. Mais tarde com a ajuda de algumas notas tomadas, e do pouco de memória que me resta, pretendo escrever artigos se bem que ache quase impossível escrever algo sobre que existem toneladas de literatura.⁶⁵

Datada de 1953, a carta denuncia o desejo, num primeiro momento negado sob a égide das emoções, de escrita sobre o (entre)visto, e também da realização de anotações que possam servir de esboço para os textos que somar-se-ão às toneladas de literatura existentes⁶⁶. Os encontros propiciados pelas viagens transatlânticas de Murilo Mendes estão registrados nas poesias de *Siciliana* e *Tempo espanhol* e se desdobram nas prosas de *Carta geográfica*, *Espaço espanhol* e *Janelas verdes*. Estas três obras foram escritas durante a permanência de Murilo na Europa e só tiveram alguns de seus textos publicados, cinco anos após a morte do autor, em *Transístor* (1980), uma antologia de prosa (1931-1974) selecionada pelo próprio Murilo e por Maria da Saudade Cortesão. Além dos três títulos citados, constam na antologia fragmentos dos até então inéditos *Retratos-relâmpago* (2.^a série), *A invenção do finito* e *Conversa portátil*.

Carta geográfica foi escrito entre 1965 e 1967; *Espaço espanhol*, entre 1966 e 1969; e *Janelas verdes*, em 1970. São livros, espécies de mapas em que o escritor-cartógrafo vai literariamente demarcando cidades, paisagens, monumentos e lugares a partir das coordenadas que guiam suas leituras e uma possível correspondência com sua poesia anterior. Nessa correspondência, encontram-se “Cidades da Grécia, que têm sua face poética nos textos da *Siciliana*, cidades e coisas de uma Espanha já visitada

⁶⁵ CARTA de Murilo Mendes para Sr.^a Virgínia E. Mendes Torres, Lisboa, 15 de março de 1953. Manuscrita. MAM Murilo Mendes, pasta de cartas, UFJF.

⁶⁶ No acervo de Murilo Mendes são encontrados vários livros sobre viagens, a exemplo de *Pequenos Mundos e velhas civilizações*, *Ávila*, *My journey to Lhasa*, *Une republique patricienne Venice*, *La Belgique*, *Voyage em Espagne*, *Voyage em Italie*, e guias como os de Portugal e Ouro Preto.

liricamente em *Tempo espanhol* e cidades, coisas e pessoas de um Portugal encarado como ancestralidade, demanda das fontes”.⁶⁷

A prosa de Murilo Mendes impressa em tais obras, seguindo o traçado de *Idade do Serrote* e *Poliedro*, é tão imaginativa e sintética como a sua poesia. Para Luciana Stegagno Picchio, as prosas murilianas permitem isotopias de leitura, ou melhor, pertencem a dois níveis: o poético sintético e o informativo analítico. O primeiro é encontrado em textos que fornecem “com uma metáfora e um jogo pirotécnico de associações verbais, o instantâneo do objeto retratado” e o segundo, naqueles que proporcionam “o fio de Ariadne das andanças dum poeta mineiro pelas sete partidas da Europa e do mundo”.⁶⁸ Esses níveis parecem pendulares e, por vezes, se harmonizam nessa prosa-poética.

Carta geográfica fica como livro de recortes, de apontamentos, de sobras. Nas páginas finais do exemplar datiloscrito da obra, Murilo Mendes deixou grafadas notas, datadas de “Roma, 21 de novembro de 1970”, onde se lê:

Este livro foi escrito em 1965-67, inclusive as páginas referentes a viagens anteriores. Faltam vários capítulos que deverei passar a limpo, baseando-se em apontamentos. O plano geral prevê dois volumes. De qualquer modo o texto atual constitui só por si um livro, cujo defeito de falta de unidade reconheço, mas é voluntário: misto de informação, poesia em prosa, jornalismo.⁶⁹

As declaradas deficiências do livro e o modo de sua escrita não impedem a construção do texto heterogêneo, cujo plano seria desdobrar-se em um segundo volume.

⁶⁷ PICCHIO. *Transístor*, p. 20.

⁶⁸ PICCHIO. *Transístor*, p. 14.

⁶⁹ PICCHIO; MENDES. *Notas e variantes*, p. 1694.

Os temas dos capítulos existentes em rascunho não foram revelados, mas certamente não abarcariam todos os lugares mapeados pelo escritor:

Não pretendo incluir todos os lugares que visitei. As páginas sobre Espanha e Portugal constituem livros à parte: *Espaço espanhol* e *Janelas Verdes*. Profundamente impressionado por Marrocos, resumi os sinais deste encontro em algumas poesias de *Convergência*. O mesmo se diga da Sicília, resumida nos textos de *Siciliana*.⁷⁰

Espaço espanhol e *Janelas verdes* permaneceram inéditos até a publicação de alguns de seus textos em *Transístor*, e vieram integralmente a lume com a edição da *Poesia completa e prosa*. Escrito entre 1966 e 1969, *Espaço espanhol* é um livro dedicado à Espanha e pode ser lido como um natural complemento de *Tempo espanhol*: os mesmos lugares e temas são revisitados. Valendo-se das considerações de Picchio:

Espaço espanhol é uma homenagem às pedras da Espanha, objetos e cores, e é uma homenagem visual, assim como *Tempo espanhol* era uma homenagem auditiva aos sons da Espanha, às palavras dos seus poetas, temas de Calderón, temas de Góngora. Um diacrônico (*Tempo espanhol*), outro sincrônico (*Espaço espanhol*).⁷¹

Em *Janelas verdes*, escrito em 1970, Murilo Mendes revisita Portugal, “uma segunda pátria, terra da ancestralidade e do amor,”⁷² e registra o reencontro pela escrita com a geografia, a história, as paisagens, a literatura, as artes e os portugueses. O livro se divide em setores: Setor 1 (subdividido em A, B, C e D), dedicado a cidades e lugares, e Setor 2 (subdividido em A e B), dedicado a retratos de grandes portugueses.

⁷⁰ PICCHIO; MENDES. *Notas e variantes*, p. 1694.

⁷¹ PICCHIO; MENDES. *Notas e variantes*, p. 1698.

⁷² PICCHIO. *Poesia completa e prosa*, p. 30.

Em notas deixadas, o escritor adverte que, embora o título da obra seja homônimo ao do Museu de Arte Antiga, ele não se refere ao museu lisboeta das Janelas Verdes, mas “a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre”.⁷³

Os encontros do poeta com Marrocos foram cristalizados em poemas da seção dos grafitos de *Convergência*, publicado originalmente no Rio de Janeiro em 1970, a saber: “Grafito em Marrakech”, “Grafito em Menknés”, “Grafito nos jardins de Chellah”, “Grafito em Fez”, “Grafito para a grande mesquita de Fez”, “Grafito em Tanger” e “Grafito na praça Djemaa el Fna”.

Nesse panorama, a escrita de viagem de Murilo Mendes é descentrada nas obras em poesia e prosa-póetica. O fato de *Carta geográfica* ter sido publicado sem o último olhar do autor, que pretendia estendê-lo, não impede que se pense no seu território textual como desejo e plano concretizados de uma escrita de viagem organizada, ou, como queria o próprio Murilo, um livro “voluntário”. A geografia literária do escritor é permeada de espaços polifônicos.⁷⁴ É esse livro de feição geográfica que também instiga a busca do sentido da literatura de viagem no cenário da literatura latino-americana.

A propósito disso e da relação de Murilo Mendes com a Europa, Silviano Santiago, ao tecer considerações sobre a dialética da viagem em seu texto “Por que e para que viaja o europeu?”, esboça a resposta da pergunta que fica em aberto “Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo?”:

⁷³ PICCHIO; MENDES. *Notas e variantes*, p. 1704.

⁷⁴ SCHNAIDERMAN. *Estudos avançados*, p. 75-81.

Os intelectuais do Novo Mundo (*noblesse oblige!*) sempre tiveram a coragem de enxergar o que existe de europeu neles. Mencken dizia que a cultura norte-americana era um ventozinho frio que soprava da Europa. Oswald de Andrade não teve outra intenção ao manifestar a sua teoria antropófaga. Henry James e T. S. Eliot (e mesmo o nosso Murilo Mendes) resolveram assumir na totalidade a parte de europeu que lhes tocava e se mandaram para a Europa. Não deve haver espíritos mais universalistas e menos “provincianos” do que estes três.⁷⁵

1.3 UMA TRAJETÓRIA DA CARTA GEOGRÁFICA

Numa espécie de cartografia pessoal, Murilo Mendes parece desenhar sua noção de viagem na prosa de *Carta geográfica*, “misto de informação, poesia em prosa, jornalismo”,⁷⁶ em que registra literariamente alguns dos lugares visitados em suas andanças pelo mundo, após ter “se mandado para a Europa”. Integralmente inédito até a edição de *Poesia completa e prosa* (1994), o livro teve 17 textos publicados pela primeira vez na já citada antologia de prosa, *Transístor*. Ele é subdividido em nove partes intituladas com nomes de nove localidades, sendo as oito primeiras centradas na Europa – “Grécia e Atenas”, “A Suíça”, “Salzburgo”, “Waterloo”, “A Holanda”, “Passeio em Pisa”, “Os dias em Londres” e “Fragmentos em Paris” – e a última, única americana, em Nova Iorque – “New York” –, e desvela a percepção de um crítico poliédrico.

Essa estrutura do livro declaradamente “voluntário” parece representar um roteiro que assimila o desenvolvimento do pensamento ocidental. O viajante, reforçando que a cultura grega fecunda toda a cultura do Ocidente, inicia sua coleção de mapas textuais com a região da Grécia e Atenas; em seguida, adentra o continente via Suíça,

⁷⁵ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

⁷⁶ PICCHIO; MENDES. *Notas e variantes*, p. 1694.

Salzburgo, Waterloo, Holanda, Pisa, Londres e Paris e, por fim, atravessa o Atlântico Norte e pisa o solo americano em New York.

A primeira parte, que também poderíamos chamar de primeiro capítulo, funciona como uma espécie de prefácio em que se percebe a marca da formação do homem ocidental, assimilando a própria formação muriliana que se desdobrará nos textos seguintes, através do caráter enciclopédico:

André Malraux escreve que no fundo de qualquer homem ocidental repousa a Grécia. Quanto a mim, tive de refazer muitas vezes a imagem da que desde adolescente fui-me construindo deste país. Depois da fase inicial, a da Grécia antojada através de manuais de história e dos poetas parnasianos, brasileiros ou franceses, veio a fase polêmica na tentativa de destruir uma Grécia que me parecia irreversível, imobilizada no academismo, fora da experiência deste século [...]. Mais tarde a leitura de Platão e dos pré-socráticos ajudou-me a desenhar a figura de uma Grécia do equilíbrio, da razão, da justa medida, que ainda podia ligar-se à nossa época por meio de numerosos fios de contato, sobressaindo-se aqui o texto de “*Eupalinos ou l’architecte*”, de Valéry. Mas, talvez acima de tudo, a Grécia possui uma força inesgotável: sua mitologia que constitui ao mesmo tempo sistema cosmogônico, transposição figurada de fatos reais, reservatório sempre renovado de arquétipos e símbolos. Haverá nesta terra muitas coisas maiores que a mitologia grega, na sua capacidade de contaminar poetas e pensadores? Dai-me uma fábula grega, um “mitologema”, e eu recriarei o mundo.”⁷⁷

Ou:

Para chegar a uma percepção mais aguda da Grécia, foi-me preciso visitá-la, perlustrar-lhe o solo, tocar algo do seu povo, absorver-lhe a luz, controlar a presença do mito no contexto humano do país.⁷⁸

⁷⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1053.

⁷⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1054.

Os lugares históricos e a paisagem surgem como disparadores que acionam a memória do leitor-viajante e se cristalizam na releitura de uma reescrita multidimensional e topográfica:

Sócrates diz que não se interessa pela natureza física, mas sim pelo homem e seus problemas. (Observo que no Evangelho não existe nenhuma descrição da natureza.) Subindo a colina da Acrópole, recordo-me que era aqui o centro da Atenas antiga, com seus protagonistas: o homem e a luz; o templo servia como testemunha dos dois. O que resta da Acrópole é suficiente para nos restituir o esquema de uma cultura artística fundada sobre o ritmo e a medida, a “divina proporção”. Comparando a mozarteana K. 550 a uma figura destacada do friso das Panatenéias, Shumann aludiu implicitamente ao caráter musical dessa parte do Partenon: poderia fazê-lo ao todo. Aqui se vê, se apalpa e se ouve o “cântico das colunas”. A propósito de colunas, a idéia mais moderna que conheço é a de Stendhal quando escreve, ligando-se de resto à posição socrática: “*Rien ne conduit aussi vite au bâillement et à l'épuisement moral que la vue d'un fort beau paysage; c'est dans ce cas que la colonne antique la plus insignifiante est d'un prix infini: elle jette l'âme dans un nouvel ordre de sentiments.*” A coluna tornou-se pois a árvore do homem moderno, que de resto agora a suprime.⁷⁹

Ou:

Quem considera por exemplo a garganta de Pleitos, tendo a direita o monte Kirfis e o golfo de Itéia na distância, será sem dúvida tomado de um frêmito particular; não mais como acontecia ao homem arcaico, um frêmito de medo diante do desconhecido, mas de admiração por um conjunto natural, de resto fortemente trabalhado pelo tempo.⁸⁰

O culto de Apolo, “o espírito ordenador, o gênio da razão e da claridade”, segundo o viajante Murilo, atinge o vértice nessa cidade. Ovídio, Hölderlin, Rilke,

⁷⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1055. “*Nada conduz tão rapidamente ao desajustamento e ao esgotamento moral do que a vista de uma belíssima paisagem; é nesse caso que a mais insignificante coluna antiga é de um preço infinito: ela joga a alma em numa nova ordem de sentimentos.*” (Tradução de Rosalvo Pinto)

⁸⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1056.

Strawinski, Baudelaire, Plutarco, Heródoto e Platão dão notícias sobre o mito e a importância do oráculo delfico. “O ambiente de Delfos provocou portanto uma passagem dialética fundamental da cultura grega: da dúvida abstrata à certeza pessoal do pesquisador”,⁸¹ completa o leitor-viajante que, diante das obras de arte ali existentes, resume na estátua brônzea do Auriga e na esfinge alada de Naxos: “A figura da esfinge, entre delicada e monstruosa, tornou-se muito tempo uma idéia fixa dos gregos. Deles recebi também este signo poético que fertilizou minha vida a partir da adolescência.”⁸²



FIGURA 3 – Murilo Mendes nas escadas do Partenon, 1957. Foto de Maria da Saudade.
Fonte: ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 48.

A paisagem da capital de Creta impressiona Murilo por sua semelhança com a de Castela. Essa semelhança é lançada como hipótese para a imigração de um artista da terra: “Uma tal semelhança não teria impelido o candiota Domenikos Theotocópulos

⁸¹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1057.

⁸² MENDES. *Carta geográfica*, p. 1057.

a instalar-se para sempre na castelhana Toledo, cidade de sua eleição?”⁸³ Diante da riqueza e beleza da região de Creta e do mediterrâneo, o viajante elege seus alvos: os museus e o Palácio de Cnossos.

Ao sair desses espaços de sacralização da arte, Murilo viajante se direciona aos museus a céu aberto, às ruas e ao mercado de cerâmica, que asseguram uma continuação, no tempo e no espaço, da arte e cultura gregas. As observações são elaboradas numa escrita que se aproxima da montagem cinematográfica, mesclando-se descrições de paisagens e de ruínas e leituras de filósofos, poetas e arte. Assoma à janela da cidade outro cretense, o poeta Nikos Kazantzaki, o que provoca ao brasileiro uma reflexão sobre a idéia de identidade e reterritorialização:

Domenikos Theotocópulos absorverá nos seus quadros e no seu espírito o caráter enigmático de Castela, enquanto Nikos Kazantzaki permanecerá grego até o osso, incorporando Buda, Cristo e Lenine à sua amada Grécia, cujos múltiplos mitologemas ele carrega por toda parte.⁸⁴

A consideração muriliana, entretanto, parece se voltar para o lugar dele próprio enquanto escritor brasileiro migrado para terras européias, ou, para usar as palavras de Drummond, enquanto “Peregrino europeu de Juiz de Fora”, cuja escrita de viagem pode ajudar a compreender as noções de identidade e alteridade inerentes a sua trajetória e postura diante do mundo. O ambiente grego começa a atirar o viajante Murilo para a auto-reflexão ou, por que não, para a autobiografia:

⁸³ MENDES. *Carta geográfica*, p.1058.

⁸⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1060.

Diante de Rodes torno a ruminar o tema da evasão, tema que o homem moderno, premido pela dura realidade político-social, procura abjurar; e que subsiste. Viajamos, não só para eludir problemas constringentes de vida pessoal, nacional ou universal, mas para tentar uma identificação com o mundo, uma nova leitura de ambientes diversos. Claro que esta magia da fabulosa Rodes é uma *joy for ever*; mas atento transístor, não consigo desligar-me do drama da Grécia, pobre, mutilada, saqueada através dos séculos, e nos últimos tempos a oscilar sob a pressão dos militares ou do dólar; continua a linhagem dos Atridas.⁸⁵

Atento “transístor”, Murilo Mendes continua a conduzir o leitor por sua cartografia textual da Grécia. Em “Rodes”, que se acha linearmente ligada à civilização católica pela permanência, durante séculos, dos Cavaleiros de São João, o viajante descobre o branco das mesquitas, cumpre o ritual de descalçar os sapatos e sofre o golpe definitivo da magia que vem do Mediterrâneo, cuja permanência em sua memória já era garantida por Homero. Amplos espaços interativos ali o recebem, como aqueles que instigam a sensibilidade e o erotismo: “Dum recanto do jardim próximo despontam neoninfas movendo as ancas. Não leram certamente Homero, mas poderiam figurar no seu Livro.”⁸⁶ O mesmo pode-se dizer de Kos, onde: “Aproxima-se de nós uma mulher de vestido furioso; vale pelas suas pernas aliciantes, como as ‘teria’ talvez a perdida estátua da Afrodite de Kos: duas pernas a procura duma cara. O sol oblíquo perturba-se.”⁸⁷

A linha clássico-cubista da arquitetura da ilha de “Patmos” faz o viajante recordar a passagem de São João Evangelista e o encontro entre o sagrado e o profano ilustrado pelo hino de *Patmos*, de Hölderlin, e por outros alemães como Rudolf Kassner e Nietzsche. As paisagens, os lugares históricos e os edifícios sacros da Grécia

⁸⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1061.

⁸⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1061.

⁸⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1064.

continuam a funcionar como disparadores da memória do escritor, a exemplo do trajeto para se chegar a uma colina onde existia um altar dedicado a Ártemis e onde está erigido o Mosteiro de São João Evangelista, cuja biblioteca conserva preciosos documentos bizantinos:

Dois meios de transporte, animal ou automóvel, se deparam com o visitante para atingi-lo. Saudade prefere o primeiro. Ei-la que, instalada no dorso dum burro, sobe a colina, a cabeça oculta pelo amplo chapéu de palha comprado em Herákleion, e que a protege do sol grego; eu, covarde, lembrando das perigosas viagens a cavalo na minha infância, sigo de carro.⁸⁸

O olhar poliédrico muriliano, por vezes, direciona-se plasticamente à arquitetura e à natureza de “Míkonos e Delos”, dialogando com as noções de geometria e metafísica. “Existirá uma arquitetura ‘metafísica’, assim como existe, já agora sem aspas, uma pintura metafísica?”,⁸⁹ pergunta-se ao observar a correnteza das casas brancas todas coladas umas às outras. Essa brancura, que “nenhuma agressão militar, nenhum terremoto ou bomba jamais conseguiriam anular”,⁹⁰ permeada de mito, e a pureza do mar fazem o leitor-viajante perceber, naquele país, a harmonia do mundo na estrutura de silêncio: “O vento trazendo-nos mensagens da vizinha Míkonos procede, segundo o poeta Simônedes, à tatuagem do mar. Passarolando passam pássaros de segunda mão. O silêncio aqui é uma estrutura.”⁹¹

A partir do segundo capítulo, a linguagem de *Carta geográfica* parece migrar dos tempos de uma Grécia carregada de conhecimento e mitologia para o século

⁸⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1062.

⁸⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1064.

⁹⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1064.

⁹¹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1066.

XX da civilização técnico-industrial. A primeira imagem da Suíça data da infância, com a notícia da viagem de um primo; e na experiência física ela lhe surge como um país verde por igual, onde “Os nativos tingem os animais de verde para que não se altere o tom geral dos prados e das montanhas”.⁹² As leituras de Rousseau, Madame de Staël, Nietzsche são lembradas como que para uma melhor interpretação de Genebra. A tentativa de reconstituição da imagem de Rousseau, em especial, é associada à idéia de localização:

A ilha minúscula de Rousseau não consegue por si só reconstruir-me a imagem do escritor nos seus passeios solitários. E não posso agora transportar-me à ilha de Saint-Pierre, no meio do lago de Bienne, segundo o seu próprio testemunho o lugar que o tornou feliz.

Volto então mais uma vez às Confissões, relendo por exemplo estas frases: “*Etre aimé de tout ce qui m’approchait était le plus vif de mes désirs.*”, ou “*Avec un sang brûlant de sensualité presque dès ma naissance...*”, ou “*Tourmenté longtemps sans savoir de quoi, je dévorais d’un oeil ardent les belles personnes.*”⁹³

Esse senso de localização é também elevado diante do grande chafariz, um dos símbolos marcantes da cidade, um jato d’água na confluência do rio Ródamo com o Lago de Genebra, e da curiosidade pelo comportamento humano e pelo mundo. A influência grega do labirinto se une ao desorientamento do primeiro “Mapa”, quando o viajante se encontra perdido:

⁹² MENDES. *Carta geográfica*, p. 1067.

⁹³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1068. “*Ser amado por tudo que se aproximava de mim era o mais vivo dos meus desejos*” ou, “*Com um sangue ardente de sensualidade quase desde meu nascimento...*”, ou “*Atormentado por muito tempo sem ter como fazer alguma coisa, eu devorava com um olho ardente as pessoas bonitas*”. (Tradução de Rosalvo Pinto)

O grande penacho do repuxo – um tanto pleonástico, água sobre água, serve-me de orientação no centro. Insaciavelmente curioso da figura humana, fico a examinar todas as pessoas que seguem a direção do repuxo, e acabo trocando de rumo. Não sei mais onde ando, sutilizou-se o repuxo, encontro-me num dédalo de ruas, desorientado, com um mapa da cidade que só me desserve; falta-me talento para interpretar mapas. Sinto neste momento um certo mal-estar ao definir um homem a procura de um repuxo; mas aí de mim se não existisse por toda a parte o dédalo, a desorientação, a imprecisão dos sentidos; aí também da civilização técnico-industrial. Desorientando-me continuamente, o mundo é cada dia para mim um espetáculo novo.⁹⁴

Parte desse espetáculo novo, a Suíça se revela ao viajante através de passeios pelas ruas de Basiléia, na companhia da escultora Mary Vieira, “paulista de Belo Horizonte, agora horizonte de arranha-céus”.⁹⁵

A escultora, que trocou os queijos de Minas pelos queijos da Suíça, os verdes prados naturais de Minas pelos verdes prados construídos da Suíça, conserva sempre sua fala mineira, meio rouca, de luvas de lã, e o riso mineiro, riso que vê e observa; mesmo porque ninguém ignora que os suíços nunca falam, a não ser ao telefone ou ao ditafone, e nunca riem, a não ser no dia seguinte.⁹⁶

Ao ritmo suíço, Murilo viajante passa pelo rio Reno e não tem tempo de se demorar nos museus da Basiléia: “Quanto ao museu, não digo nicles: falta-me no momento a disposição para traçar a carta dum universo.”⁹⁷ Entretanto, na próxima cidade há o reencontro com esse universo: “Ali pratico esportes, ali corro em liberdade, ali reencontro a saúde, formas de vida moderna; ali máquinas são mulheres, ali danço em vermelho, azul, verde e alaranjado; ali a cor violeta bate-me violetamente (sem ‘n’)

⁹⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1068.

⁹⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1069.

⁹⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1069.

⁹⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1069.

à porta; ali esqueço as delícias e angústias do batiscafo, volto ao do bilboquê; resgatando Zurique e seus milionários.”⁹⁸

Girando nos arredores de Zurique, “uma cidade onde vivem 500 milionários matriculados”⁹⁹, Murilo Mendes relata a passagem por um clube esportivo cujo diretor o convida para aprender a jogar golfe ou, pelo menos, ser apresentado a um célebre jogador, e acrescenta:

Agradeço e respondo que sou de Juiz de Fora, não podendo portanto trair o bilboquê, jogo de minha tradição, e mais animado que o golfe. Quanto às apresentações preferiria conhecer, por exemplo, o professor Picard, suíço ilustre, para examinar com ele a possibilidade de um *week-end* no fundo do mar em batiscafo.¹⁰⁰

Essa rememoração da infância não é incomum no produto cartográfico muriliano. Extraditado, embora voluntariamente, o escritor é obrigado a recordar uma tradição perdida, forçando-se a cruzar a fronteira da imaginação, recordar um lugar da memória.¹⁰¹

“Parece que certas cidades menores revelam, mais que as ‘tentaculares’, o esquema grego ou moderno de um centro de comunhão humana e política.”¹⁰² Diante da pequena Berna, o viajante sublinha a passagem da natureza à cultura recorrendo a Cecília Meireles, Lúcio Costa, Villiers de L’Isle-Adam, Baudelaire, Paul Klee e Mozart.

⁹⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1069.

⁹⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1070.

¹⁰⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1070.

¹⁰¹ PIGLIA. *Anais do 2.º Congresso ABRALIC*, p. 60-66.

¹⁰² MENDES. *Carta geográfica*, p. 1071.

Murilo realizou duas viagens a essa cidade: a primeira, “acolitado”¹⁰³ por Raul Bopp e Lupe, e a segunda, por João Cabral de Melo Neto e Stella. O relato da segunda viagem provoca, seguindo o tom daquelas considerações sobre os artistas gregos, uma reflexão sobre a identidade daquele que está distante de seu país de origem e que poderia ser válida à situação do próprio autor do livro de viagem em seu relacionamento com a Europa e seu comportamento quase que diplomático (uma diplomacia não oficial, claro).



FIGURA 4 – Em Madrid, Murilo Mendes, Maria da Saudade, a bailarina sevillhana Trini España e João Cabral de Melo Neto, Cabaré Torres Bermejas, 1960.

Fonte: ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p.33.

Na passagem que trata da companhia dos amigos brasileiros, a literatura muriliana incorpora imagens do rio:

¹⁰³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1072.

A segunda vez fui pilotado por João Cabral de Melo Neto e Stella. A ampla casa cabralina, que viu nascer *A educação pela pedra*, situa-se entre árvores cerradas, perto da toca dos ursos, ao alcance do rio. Quando em Sevilha, o poeta, acompanhando a linha larga do Guadalquivir, consolava-se da falta do Capibaribe. Em Madrid sofria muito, pois o Manzanares, segundo os madrilenos, leva a vida a pedir um copo d'água aos passantes, “*por amor de Diós*”. Rio-fantasma, longe de parecer um cão sem plumas. Já defronte do Aar o poeta recupera seu caminho, que partiu de um rio, e a respiração.¹⁰⁴

Murilo Mendes, que também partiu de um rio, o Paraibuna, vai seguindo seu caminho cartografando em seu livro os países e as cidades por onde passara, como que colecionando os lugares que o prendem por afinidade ou afeto, uma arte de colecionar.¹⁰⁵ O vínculo com Salzburgo, uma de suas “pátrias de eleição”, é regido por Mozart. Ao se referir ao ídolo, Murilo grafá os pronomes com maiúsculas, sacralizando-o: “Entretanto em Salzburgo Ele recebeu Sua formação e o toque absoluto do ‘gênio’. É verdade que desde os seis anos tornou-se um personagem circular, europeizando-se, através das múltiplas viagens, pilotado pelo diligente pai Leopold.”¹⁰⁶ Ao considerar que viajar é um dos meios de se europeizar, Murilo projeta a “viagem” à formação. Nesse sentido, o capítulo quatro registra o primeiro destino do poeta em terras européias – a Bélgica:

Quando residia em Bruxelas acabei por aportar à *morne plaine*, quase vizinha. Conheci Waterloo em pessoa, evocando *water-closet*, campo de grandes, ou melhor, baixas batalhas juiz-foranas; e o apito estrídulo da fábrica de cerveja, clarim.¹⁰⁷

¹⁰⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1072.

¹⁰⁵ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 227-225.

¹⁰⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1073.

¹⁰⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1075.

As páginas escritas sobre esse país são carregadas de referências a lugares, personagens e escritores que auxiliam o viajante na leitura das cidades, seja o labirinto de ruas de Antuérpia seja a geometria das ruas e casas de Gand ou Bruges, que lhe chegou através do romance *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach. “É fundamental e aventura explorar os ângulos da cidade, que de cotidianos passam a ser ‘transcendentes’”,¹⁰⁸ declara o viajante que, nessas cidades medievais, também se pergunta: “Qual a fronteira entre o passado e o presente?”¹⁰⁹

A cidade, para os modernos (Baudelaire é um dos grandes nomes), é uma fonte de literatura. O escritor-viajante, portanto, busca ler o ilegível, e a cidade escrita é “resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudanças, em busca de significação”.¹¹⁰ A modernização da Bruges medieval provoca dúvidas de interpretação: “Não sei qual das duas preferir, se Bruges-a-morta, se Bruges-a-viva.”¹¹¹ A Holanda (capítulo cinco) é lida sob vários ângulos. O país, registra o poeta, “exerceu sobre mim desde o primeiro momento uma fascinação que pareceria singular num homem habitado, como eu, pela figura da Espanha”, ou, mais adiante: “A Holanda foi para mim, no período de 1952 a 1955, um foco de disciplina, um lugar de aplacamento das paixões, uma prova de contestação de nosso imediatismo latino.”¹¹²

Ao perflustrar as cidades holandesas, “Amsterdã”, “Haia” e “Delft”, e seus museus, Murilo Mendes abre sua bagagem de conhecimento sobre os habitantes ilustres

¹⁰⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1077.

¹⁰⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1076.

¹¹⁰ GOMES. *Todas as cidades, a cidade*, p. 24.

¹¹¹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1078.

¹¹² MENDES. *Carta geográfica*, p. 1081.

daqueles espaços – Bosch, Rembrant, Van Gogh, Veermer e Mondrian –, que o ajudam a interpretar “o gênio da planificação do homem holandês rompendo um isolamento imposto pela natureza”¹¹³. Embora isoladas, essas cidades, aos olhos do Murilo viajante, apresentam suas desmedidas e impessoalidades:

Certo a Amsterdam atual não comporta essa quántupla dimensão: de resto as palavras aludidas perdem agora seu conteúdo mágico, que naquela época funcionava devido à sua íntima ligação entre si. Estamos comprometidos na faixa de uma desordem local e cósmica que exclui qualquer veleidade de harmonia. Assim considero Amsterdam inquietante; hoje, mais do que na primeira visita, ela se me apresenta geradora de enigmas, povoada de Esfinges e Quimeras, empregando todo o seu charme para nos iniciar a um território onde quem sabe perderemos nossa própria identidade; sem poder pedir a Rembrandt a indicação do caminho de Emaús, a Spinoza o auxílio de sua lente, a Descartes a certeza do seu método, e ao hoteleiro um pouco de pão e leite holandeses, raros signos de autenticidade num mundo corrompido.¹¹⁴

A escrita de *Carta geográfica* vai reconstruindo as cidades através das releituras do escritor-viajante. As ruas, as paisagens, as pessoas, os monumentos, as praças são reconstruídas como um palimpsesto, através de sobreposições de descrições, opiniões, referências literárias, filosóficas, históricas, religiosas, condensadas em forma de prosa-poética. O contato com as cidades faz surgir observações que as aproximam ou distanciam, formando uma rede entre as cidades visitadas e revisitadas literariamente. Em Berna e Delft, por exemplo, o viajante encontra uma síntese poética ao tecer essas relações:

¹¹³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1081.

¹¹⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1082-1083.

Não peço a Berna o que a fisionomia da cidade, limítrofe a uma dimensão modesta, não pode me dar. Eu não lhe peço o que encontro em Ouro Preto, ou em Toledo, ou em Ferrara. Peço-lhe o mínimo da razão de paz que se distribui na sua atmosfera física e espiritual rarefeita, na justa medida de uma realização democrática, uma espécie de contenção das formas retóricas.¹¹⁵

Ou:

Prefiro que não exista o “enigma”, o “segredo” de Delft. Prefiro ver Delft assim, decifrada, traduzida pela luz exemplar, que – impossível – gostaria de receber no último instante cruzada com as de Córdoba e Ouro Preto.¹¹⁶

Ao longo do texto, percebe-se uma linguagem traçada pela recorrência de vocábulos que se voltam para o espaço (geo)gráfico, como “luz”, “ângulo”, “geometria”, “céu”, “atmosfera”. Essa recorrência fora observada em textos outros por Haroldo de Campos,¹¹⁷ para o qual o processo de substantivação na produção muriliana implica vários níveis da elaboração da linguagem poética. Em *Carta geográfica*, nota-se uma exploração das possibilidades fônicas, visuais e gráficas das palavras, através de uma escrita marcadamente metalingüística. O significante, por vezes, reflete em sua materialidade aspectos da forma, como se lê nos apontamentos sobre a grega Kos: “que lhe conservo amorosamente a letra “K”, belíssima letra destruída pela nossa reforma ortográfica. E tão grega: um ângulo reto, puro, toca uma linha reta”,¹¹⁸ ou na grafia de Gubbio: “Gubbio, a começar pelo seu nome, com este U que parece fechar-se, sustentada pela vizinha muralha de B duplo, é a cidade mais secreta da Umbria e da

¹¹⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1071.

¹¹⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1086.

¹¹⁷ CAMPOS. *Metalinguagem*, p. 55-64.

¹¹⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1064.

Itália”,¹¹⁹ ou pelo emprego de silogismos: “sendo Bergamo clássica terra produtora de máscaras, teatro e carnaval transmitem-se aqui desde séculos a mesma linguagem bergamasca, bergamáscara.”¹²⁰

A prosa de *Carta geográfica* continua “um eterno processo antropofágico, uma contínua tensão dirigida à captação do Outro”.¹²¹ Antropófago – “No tempo em que eu não era antropófago, isto é, no tempo em que não devorava livros – e os livros não são homens, não contêm a substância, o próprio sangue do homem?”¹²² –, Murilo Mendes dirige sua curiosidades para o “outro”, para a paisagem, para o cotidiano dos lugares, para as artes, para os acontecimentos e realizações históricas. Na cartografia das cidades italianas, iniciada por “Passeio em Pisa”, a prosa muriliana continua partindo de uma observação ou abstração mínima, como sua passagem rápida por uma livraria: “Entro no Palazzo della Gherardesca: hoje antiquário-livraria. Ugolino (desocupado) come livros. Seus filhos agora moscas foram livros.”¹²³ Essa captação, por vezes, também se configura como uma entrega, como se lê em “Ravenna”:

Quase revelando-se! o enigma, regresso um minuto ao enxarcado, adiro àquele ciclo: minha ossadura insere-se nos frisos de San Vitale ou Sant’Apolinaire Nuovo; a imperatriz Teodora (monofista), Galla Placídia (vivia para o futuro mausoléu em que se transformou) acenam-me no seu século, onde se poderia situar arbitrariamente o grito desafinado de um amolador de facas. Lá vem ele girando sua maquineta.¹²⁴

¹¹⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1088.

¹²⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1090.

¹²¹ PICCHIO. *Transistor*, p. 14.

¹²² MENDES. *A idade do serrote*, p. 897.

¹²³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1087.

¹²⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1090.

As páginas da *Carta geográfica* denotam um Murilo viajante contagiado pela emoção. A emoção e a percepção desse “outro” (seja ser, paisagem, monumento, arte ou banalidade do cotidiano) funcionam como tônicos de sua poesia. Os encontros físicos com os homens das letras são por vezes recriados pela escrita de viagem, a exemplo daquele que se lê em “Spoleto”, onde:

Menotti reúne um pequeno grupo numa ceia presidida pelo tóteme Ezra Pound, magríssimo, ceráceo, quase imóvel, monossilábico; metido num rígido terno preto, gravata branca; autopensando; talvez exausto, como dizia certo exilado espanhol, de viver tempos históricos. Não direi que o grande *scriptor* corresponde a um faraó com a letra O em destaque alude a uma forma aberta, mesmo alegre circular; trata-se de neste caso dum faraó, sinistro, visitado pelo parolém. Contrasta-o a atual senhora Ezra Pound comunicativa, álcere, trilingue, à vontade num “farfalhante” vestido de seda vermelha.¹²⁵

Nesse ambiente italiano, o olhar antropófago de Murilo Mendes ainda volta-se para os espaços romanos e medievais, as cerimônias sacras e os espaços-museus. Lucca, Gubbio, Orvieto, Ravenna, Bergamo, Volterra, Urbino, Spoleto, Ferrara, Veneza e Nápoles são as cidades que entram no roteiro muriliano. O escritor refaz uma viagem que sempre existiu. Na Idade Média, peregrinos medievais partiam rumo a Roma; na Idade Moderna, o conhecimento e as artes impulsionavam os viajantes. Murilo assume, por vezes, um cartógrafo medieval moderno, em busca de refazer o caminho do cristianismo, cultura essa notada no significativo traço medieval e no tratamento plástico dado ao território físico como região simbólica, sacra.

Munido de uma bagagem de leituras, o poeta, enraizado em Roma, transcreve seu itinerário italiano de *Carta geográfica* com citações e referências a

¹²⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1094.

inúmeros escritores, filósofos, músicos e pintores. Os nomes das cidades persistem numa memória *a posteriori*: “A notícia Ferrara nasceu em Juiz de Fora pelas alturas de 1912, de um verso castroalvino das *Vozes d’África*, no contexto de uma estrofe de gosto bem oitocentista, discutível, mas onde, toques inesperados, energicamente soam as palavras Carrara e Ferrara.”¹²⁶ Em Nápoles, essa rememoração passa do plano do significante para o do significado do espaço: “Um céu de soltar papagaio, sobrando da Juiz de Fora de 1910. Alguns maromens e marmulheres examinam o Vesúvio, com caleidoscópula ou sem.”¹²⁷ A imagem poética do céu napolitano figura uma extensão daquele espaço da infância. Bachelard, em seu estudo sobre as imagens poéticas realizado a partir de uma análise à qual dá o nome de “topoanálise”, discorre sobre os lugares da vida e, conseqüentemente, sobre a relação entre tempo, espaço e memória:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço.¹²⁸

A supremacia da localização espacial é afirmada, pois o tempo já não anima a memória e “as lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas”,¹²⁹ continua o filósofo. A nitidez de uma lembrança é proporcional ao grau de espacialização que a contém ou no qual ela está inserida. A extensão do espaço

¹²⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1095.

¹²⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p.1097

¹²⁸ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 28.

¹²⁹ BACHELARD. *A poética do espaço*, p. 29.

juiz-forano da memória muriliana para o espaço europeu registrada em seus escritos de viagem sinaliza uma extensão da idéia de pertencimento, de identidade. O poeta reedita o narrador-viajante, arquétipo do contador de histórias e de experiências não só das viagens, mas também de uma Minas da memória, da Juiz de Fora e seus personagens migrados de *A idade do serrote* e *Poliedro*. A propósito das viagens e deslocamentos, são válidas as considerações de Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda: “estar deliberadamente fora do lugar não representa um distanciamento do solo pátrio, indica, ao contrário, a disposição de recriá-lo com a ousadia de quem está sempre recomeçando.”¹³⁰ O roteiro escrito da viagem muriliana tende à recuperação de toda a ancestralidade cultural de “O menino sem passado”.¹³¹

Murilo Mendes fixa o sétimo ponto (capítulo) de sua *Carta geográfica* em Londres. A Londres cartografada difere da Londres visitada pela primeira vez, como se lê no registro datado de 1953:

Gostamos muito de Londres onde passamos 10 dias. Sendo a maior cidade do mundo, oferece exemplos de impressionar sobretudo a muitas cidades de muito nossas conhecidas da América do Sul... há mais silêncio que em Belo Horizonte. Não há buzinas, não há atropelos – tudo caminha dentro de um ótimo admirável. Há grandes maravilhosos parques, no coração da cidade. E os museus são de primeira ordem, especialmente o National Gallery, que só por si justifica uma viagem. Os teatros são ótimos. Tivemos ocasião de ouvir, em uma semana, a orquestra de Mozarteum de Salzburgo (notável), e de assistir a uma comédia de Shakespeare, e ao “Rapto no Serralho”, de Mozart.¹³²

¹³⁰ SOUZA; MIRANDA. *Navegar é preciso, viver*, p. 9.

¹³¹ MENDES. *Poemas*, p. 88.

¹³² CARTA de Murilo Mendes para Sr.^a Virgínia E. Mendes Torres, Bruxelas, oito de novembro de 1953. Manuscrita. MAM Murilo Mendes, pasta de cartas, UFJF.

A enormidade da cidade inglesa de *Carta geográfica* adverte os pulsos do viajante que vê no Tâmisia monstros escapados do livro de Jó, ou de Melville, e milhões de transeuntes inventados por Shakespeare. Não apenas no texto literário acontece o encontro ficcional entre o viajante e os escritores, personagens e artistas do velho mundo: “O tempo é escasso para os encontros, festas maiores, que, abrindo livros, freqüentando teatros, visitando museus, alguém poderá realizar em Londres”.¹³³ Esses encontros acontecem com dezessete homens das letras listados por Murilo Mendes. Os concertos e as visitas aos museus são também registrados. Aqueles “universos”,¹³⁴ os museus, são resumidos na “National Galery”.

A imagem do museu é desenhada pela segunda vez no texto muriliano. Anteriormente referido como “universo”, agora sua imagem é enriquecida, analogicamente, por aquela de “paraíso” a qual o escritor argentino Jorge Luis Borges atribui à biblioteca. Os anseios desse paraíso são complementados pelo escritor-viajante de *Carta geográfica*:

Claro que numa cidade interessam-me de perto a rua, a circulação e a parolagem do povo, os costumes, mil aspectos da vida miúda cotidiana. Mas o museu não é para mim coisa de menor interesse, observação e prazer. Sou passeante moderno dos museus: percorro quilômetros de quadros, estátuas, desenhos, documentos etnográficos, folclóricos; proponho-me ora acavalar, ora distinguir os diversos ciclos de cultura, consultar uma outra versão da história indicada pela diversidade de ambientes, classes, tipos, indumentária, a variedade dos estilos da obra de arte, instintiva, ritual, gratuita, inserida num contexto religioso, econômico, político; totalizando uma informação que nos ilumina os caminhos do tempo, desde as incertezas até a plenitude do dia atual e o pressentimento do futuro.¹³⁵

¹³³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1104.

¹³⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1069.

¹³⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1103.

A aspiração desses espaços de coleção como éden, como universo, faz com que o “passeante moderno dos museus” viaje pelo universo (mundo) e, ao escrever sobre esse universo, catalogue e cartografe seu itinerário pessoal e intelectual, seu universo, portanto, nas páginas de seu livro de viagem. Esse itinerário que se firma pela viagem enquanto texto adquire o percurso de uma escrita viajante e suas várias leituras. As citações e reflexões adicionadas ao corpo da escrita são uma confirmação do descentramento da viagem. Ao refazer viagens a lugares e leituras, o poeta se envolve numa escrita não somente espaço-temporal, mas também cultural e existencial. Essa viagem da escrita na escrita dispersa no tempo, no espaço, na cultura e na religião, é surreal. A escrita automática e o recurso de colagem, bem como a vigília, são retomados em alguns fragmentos. São comuns na escrita de Murilo Mendes a utilização de passagens bíblicas, a citação de outros escritores e filósofos no original francês, a incorporação de leituras de arte e a sobreposição de espaços:

Subo na torre Eiffel: encontro-me na montanha. Desço aos bulevares:
arrastado pelas suas grandes vagas. Entro num cinema: moças de
biquíni no écran; estou na praia. Assim vai minha viligiatura.¹³⁶

“No ato de bombardear Paris destelhavam a casa do meu pai”.¹³⁷ Eis o primeiro dos vários “Fragmentos de Paris” que reproduzem a idéia de extensão do espaço de origem ao espaço europeu. A antropofagia muriliana é expressamente declarada: “Serve-se Paris quente ou fria. Nunca morna.”¹³⁸ A capital francesa é apresentada sob a forma de aforismos, de máximas, como convém a uma palavra de

¹³⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1107.

¹³⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1107.

¹³⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1109.

oráculo ou um provérbio: “Mostrem-me duas linhas de certo livro, certa corrente de ar, certo decilitro de vinho, certo molho, certo fragmento de saia, eu lhes direi: De Paris.”¹³⁹ Outros “paraísos que são as livrarias parisienses, grandes ou pequenas”¹⁴⁰ são também visitados.

Vale para a prosa muriliana o desejo de capturar o real da forma mais econômica, mais sintética possível. São raras as alusões ao ato mecânico de fotografar, de materializar as imagens de paisagens e lugares vistos. Essas imagens, quando ocorrem, são antes construídas pela memória e reconstruídas pela escrita, pela invenção. As noções de identidade e as auto-reflexões sobre a própria condição de viajante são expressas em poucas passagens:

Qual a relação entre a luz reveladora, sublinhando detalhes ao olho kodak do turista, e a força trágica oculta na terra grega, sempre pronta a explodir além do passado e do presente?¹⁴¹

Ou:

Cineasta, eu faria um filme sobre os turistas, sua indumentária, seus tiques, seus gostos, suas reações, seu carneirismo. De que raça, de que planeta vêm os turistas? Ai de mim: de que raça, de que planeta venho eu, turista, embora não carneiro? É verdade que em Paris estou *Chez moi*.¹⁴²

¹³⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1108.

¹⁴⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1111.

¹⁴¹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1060.

¹⁴² MENDES. *Carta geográfica*, p. 1110.

Ao contrário do turista carneiro, Murilo Mendes busca decifrar e entender os lugares por onde anda. Para a percepção de Paris, tal qual a da Grécia, o viajante lança suas chaves: “A graça, a fantasia, o *sprit* de Paris são feitos de uma infinidade de *petits riens*. Quem não souber notar a todo o instante esses *petits riens* não terá entendido nada de Paris”¹⁴³ e “Quem visita a Grécia deve, não só respirar o mito, mas elucidá-lo: do contrário não a terá entendido bem. Gozarão totalmente a Grécia os poetas possuídos da mania atual de destruir o mito, de dessacralizar a existência?”¹⁴⁴ Ao visitar o museu do Louvre, ao dialogar com vultos da arte universal como seus “amigos”, situando-os no nível de suas relações pessoais e, neste sentido, somando-os a outros elementos, o escritor-viajante vai construindo a imagem de um sujeito biográfico em trânsito por espaços consagrados à conservação da memória cultural, o que favorece a percepção de sua interação com a cultura européia.

No último ponto de *Carta geográfica*, New York (capítulo nono), Murilo Mendes interage com a América. “New York recorda-me o Professor Aguiar do meu tempo de estudante: ‘Eu sou antes baixo, minhas pernas é que são altas’”, eis a primeira imagem da cidade, que é interligada ao lugar da memória, à origem. Os mitos comparecem de forma expressiva nesse texto muriliano, em imagens atualizadas. Prometeu, “cuja estátua admiravelmente feia consideramos no Rockefeller Center, ao drogar-se anteviu em regime de sonho as retas de arranha-céus que subsistem por preguiça do doador de sonhos em destruir-lhe as imagens”¹⁴⁵, é inserido no contexto da

¹⁴³ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1113.

¹⁴⁴ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1059.

¹⁴⁵ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1115.

civilização técnico-industrial. Os arranha-céus, personificados, revelam o humanismo pacifista do poeta que vê sua viagem como missão:

Vim até aqui comissionado por uma sociedade clandestina que se propõe defender os direitos primitivos dos arranha-céus a uma vida mais pura, mais autêntica, menos sujeitas aos códigos eletrônicos; lutar contra a mecanização, mais a conseqüente cretinização do indivíduo. Declaro que nada posso conseguir. Os poetas não conseguem coisa alguma, usam (perdão Mallarmé) linguagem indecifrada pela tribo, falam sozinhos, à margem da margem. Quando aparentemente são ouvidos, quer dizer: já se demitiram de poetas, integrando-se num sistema estandarizado de valores, que aliás usa e abusa da palavra “revolução”, zona predileta do burocrata, do economista, do físico, do engenheiro, do estatístico e do operador do carro armado.¹⁴⁶

Escrita nos anos 60, tendo como fundo a Guerra Fria entre a União Soviética e os Estados Unidos, a prosa-poética de *Carta geográfica* visualiza, ou melhor, cristaliza na escrita um sentimento humanista, contra a mecanização do homem e contra qualquer tipo de devoção à bomba. A cidade americana provoca fascínio e estranheza ao viajante que, por fim, se refugia no “palácio-depósito de objetos de arte”, o Metropolitan, e no Museu de Arte Moderna:

Direi que o espaço consumido aqui é maior que os dos arranha-céus? De qualquer forma, encontro espaços italianos inexistentes na Itália, espaços flamengos insólitos nas Flandres, até mesmo espaços espanhóis (inclusive a espantosa, pré-moderna vista de Toledo, de El Greco) completando os da Espanha.¹⁴⁷

¹⁴⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1116.

¹⁴⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1217.

O viajante Murilo, ao visitar esses espaços-universo, visualiza espaços-literatura, espaços-pintura, espaços-arquitetura, lugares que lhe oferecem uma noção da realidade. Vera Lúcia de Oliveira,¹⁴⁸ no primeiro texto sobre o então integralmente inédito *Carta geográfica*, observa a existência, além da mera travessia de fronteiras geográficas, de uma travessia outra, diferente do palpável e imediato. Pondera a importância do mito para o poeta que “é sempre o escavador do real, o que reinventa o passado, numa ânsia de conhecimento da realidade que não seja limitado pelo tempo” e conclui que “o espaço ideal para o poeta seja a obra de arte, porque é eterna, fora o tempo”.¹⁴⁹ Essas travessias, portanto, desdobram-se em um “eu” duplamente marcado pela viagem: o leitor-viajante e o escritor-viajante.

A cartografia da viagem de Murilo Mendes percorre vários espaços heterotópicos e constitui uma prosa que opera na “brecha entre literatura e realidade”,¹⁵⁰ artifício cujas origens o próprio poeta sinaliza como antecipação na literatura em suas experiências poéticas através de acontecimentos. A escrita se constrói entre a memória particular, pessoal, e a memória universal, impessoal, por se dizer ocidental. A *Carta geográfica* do universo muriliano se estende pela obra do poeta prosador, em seus grafitos sobre o oriente, murilogramas e versos do “peregrino europeu de Juiz de Fora” que cruzara vários rios do mundo, como informa, poeticamente, João Cabral de Melo Neto:

¹⁴⁸ OLIVEIRA. *Litterature D’America*, p. 43-68.

¹⁴⁹ OLIVEIRA. *Litterature D’America*, p. 65.

¹⁵⁰ MENDES. *A idade do serrote*, p. 920-921.

MURILO MENDES E OS RIOS

Murilo Mendes, cada vez
que de carro cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna *te saluda*.

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar, temos dentro.¹⁵¹

¹⁵¹ MELO NETO. *Poesia completa e prosa*, p. 65.

UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM EM JORGE LUIS BORGES

Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros.

Jorge Luis Borges

2.1 BORGES VIAJANTE

A trajetória poético-biográfica de Jorge Luis Borges é marcada por uma espécie de deslocamento, que pode ser percebido no movimento de sua produção literária e nas viagens realizadas pelo escritor ao longo de sua vida. O aparecimento do escritor em livro data de 1923, com a publicação de *Fervor de Buenos Aires*, dois anos depois de o jovem Borges voltar de uma longa viagem à Europa com a família e se instalar em Palermo, arrabalde de Buenos Aires. Esse retorno é rememorado em sua autobiografia:

Retornamos a Buenos Aires no vapor *Reina Victoria Eugenia*, por volta de fins de março de 1921. Para mim foi uma surpresa, depois de ter vivido em tantas cidades européias – depois de tantas lembranças de Genebra, Zurique, Córdoba e Lisboa –, descobrir que o lugar em que nasci se havia transformado em uma cidade muito grande e extensa, quase infinita, povoada de prédios baixos com terraços e que se estendia a oeste na direção do que os geógrafos e literatos chamam o pampa. Aquilo foi mais que uma volta ao lar; foi uma redescoberta.¹⁵²

¹⁵² BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 61. “We returned to Buenos Aires on the *Reina Victoria Eugenia* toward the end of March, 1921. It came to me as a surprise, after living in so many European cities – after so many memories of Geneva, Zurich, Nîmes, Cordoba and Lisbon – to find that my native town had grown, and that it was now a very large, sprawling, and almost endless city of low building with flat roofs, stretching west toward what geographers and literary hands call the pampa. It was more than a homecoming; it was a rediscovery.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 153.

A redescoberta da cidade de origem, após o distanciamento por sete anos, está impressa na poesia auto-referencial do livro inaugural. As imagens dos poemas de *Fervor de Buenos Aires* estão vinculadas a lugares “emocionalmente importantes”, a leituras e à memória delineada pelo afastamento e pela experiência vivenciada nas cidades do Velho Mundo. Os versos do primeiro poema, “As ruas”,ⁱⁱ são traçados como um mapa, em que o “eu”, que se supõe estar a Leste, projeta seu *flâneur* no plano horizontal das ruas, “Para o Oeste, o Norte e o Sul”. As vias públicas urbanas são tomadas como centro de sensibilidade, afeto e ternura, sejam as “incômodas” do centro, as “entediadas” do bairro ou as “longínquas” da periferia que se estendia a oeste, “a perder-se na profunda visão/ de céu e de planura”, na direção dos pampas. “As ruas de Buenos Aires/ já são minha entranha”, eis os primeiros versos que sugerem a noção de identidade do poeta.¹⁵³

Essa idéia de identidade aparece atrelada a coordenadas espaciais, cujas imagens perpassam outros textos da coletânea que se constroem em torno de um sujeito errante que percebe a cidade e, nessa errância, também percebe si mesmo. “A Recoleta”, “O Sul”, “A Praça San Martin”, “Um Pátio”, “Bairro reconquistado”, “Arrabalde” são exemplos de recortes da paisagem migrados para a poesia. O poeta solitário recria, à luz de uma memória individual, que parece ser também a de seus antepassados, uma “Benares” despovoada e descentrada.

A memória aparentemente individual, segundo Maurice Halbwachs, remete sempre a uma memória coletiva, ou seja, ela é elaborada a partir de referências e lembranças próprias de um grupo. A lembrança pode ser reconstruída ou simulada, pois, em larga medida, ela é “uma reconstrução do passado com a ajuda do presente, e, além

¹⁵³ Cf. LEITÃO. *Cadernos pedagógicos e culturais*, p. 247-259.

disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora manifestou-se já bem alterada”.¹⁵⁴ O pensador acrescenta, ainda, que esse processo de construção da memória passa pelo referencial, que é o sujeito, pois não existe memória que seja somente “imaginação pura” ou representação histórica de um mundo exteriorizado. Dessa forma, entende-se que a memória individual não é solitária e se apóia na memória coletiva e na memória histórica: “a vivência em vários grupos desde a infância estaria na base da formação de uma memória autobiográfica e pessoal”.¹⁵⁵

A linguagem, nesse contexto, poderia ser entendida como um dos suportes da memória, pois, como afirma Halbwachs: “Nada escapa à trama da sincrônica existência social *atual*, e é da combinação destes diversos elementos que pode emergir esta forma que chamamos lembrança, porque traduzimos em uma linguagem”.¹⁵⁶ Em Borges, essa linguagem é representada pela literatura, ou, valendo-se das palavras do escritor: “Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem.”¹⁵⁷

Da primeira poesia de Borges – a de *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Lua Defronte* (1925) e *Caderno San Martín* (1929) – emergem lembranças de uma Buenos Aires do século XIX e também a busca de uma ancestralidade por meio da tarefa ritualística do escritor de (re)contar as histórias de seus antepassados, que são vinculadas à constituição de sua “pátria”. Uma pátria que se relaciona com a noção de cidade, como sugerem os últimos versos do primeiro poema: “se desfraldaram – e são

¹⁵⁴ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 75-76.

¹⁵⁵ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 56-60.

¹⁵⁶ HALBWACHS. *A memória coletiva*, p. 14.

¹⁵⁷ BORGES. *O Aleph*, p. 695. “Todo language es un alfabeto de símbolos cujo ejercicio presupone en pasado que los interlocutores comparten.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 624.

também a pátria – as ruas;/ Oxalá nos versos que traço/ estejam essas bandeiras.” As ruas figuram a própria pátria, como “bandeiras”, símbolo que remete à memória histórica do país. O sentido de pátria – do latim *patria*: o país natal, o solo natal; pátria adotiva¹⁵⁸ – adquire contornos épicos numa invenção mítica de “Buenos Aires”:

Aí está Buenos Aires. O tempo, presenteando
Com ouro ou amor os homens, a mim apenas deixa
Esta rosa apagada ou esta inútil madeixa
De ruas que ecoam nomes mortos, evocando

Em meu sangue: Laprida, Cabrera Soler, Suárez...
Nomes que retumbam (já secretas) as dianas,
Républicas, cavalos garbosos, as campanas
Das felizes vitórias, as mortes militares.¹⁵⁹

Buenos Aires é regida sob o signo da temporalidade e as atuações militares dos antepassados são retomadas pelas ruas que ecoam outros signos, os nomes. Biografia e literatura convergem, muitas vezes, ao espaço cartográfico e de representação da cidade nas primeiras obras de Borges, que são centradas na espacialidade. Desde o prólogo tardiamente escrito, em 1969, o próprio escritor adverte: “Para mim, *Fervor de Buenos Aires* prefigura tudo o que faria depois. [...] Eu, por exemplo, me propus demasiados fins: [...] cantar uma Buenos Aires de casas baixas e, para o poente ou para o sul, de chácaras gradeadas.”¹⁶⁰ Os contornos da provinciana

¹⁵⁸ HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*.

¹⁵⁹ BORGES. *O outro, o mesmo*, p. 264-265. “Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres/ trae el amor o el oro, a mi apenas me deja/ esta rosa apagada, esta vana madeja/ de calles que repiten los pretéritos nombres/ de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez.../ Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas,/ las felices victorias, las muertes militares.” BORGES. *Obras Completas v. 2* [1989], p. 241.

¹⁶⁰ BORGES. *Fervor de Buenos Aires*, p. 11. “Para mi, *Fervor de Buenos Aires* prefigura todo lo que haría después. [...] Yo, por ejemplo, me propuse demasiados fines: [...] cantar un Buenos Aires de casas bajas y, hacia el poente o hacia el Sur, de quintas com verjas.” BORGES. *Obras Completas v.1* [1989], p. 13.

cidade haviam se transformado; desde a partida dos Borges para a Suíça em 1914, o suburbano Palermo era o limite infinito da urbe:

Havia também um Palermo de *compadritos*, famosos pelas brigas a faca, mas esse Palermo demoraria em despertar minha imaginação, pois fazíamos todo o possível – e com êxito – para ignorá-lo. Ao contrário de nosso vizinho Evaristo Carriego, o primeiro poeta argentino a explorar as possibilidades literárias que estavam aos alcances de suas mãos.¹⁶¹

A partir de *Fervor de Buenos Aires*, o regressado Borges começa a descobrir as possibilidades literárias dos confins e dos arredores. Para manter a noção dessa grandeza horizontal, foi necessário que o poeta se distanciasse do centro, cifra do babélico, da Buenos Aires barulhenta que se modernizava, e se refugiasse nos ocacos, amanheceres, na noite, em jardins, pátios ou nas ruas desconhecidas:

Só depois refleti
que aquela rua da tarde era alheia,
que toda casa é um candelabro
onde as vidas dos homens ardem
como velas isoladas,
que todo imediato passo nosso
caminha sobre Gólgotas.¹⁶²

A impressão do “eu” tecido nessa poética de Borges é lida por alguns críticos como auto-retrato. Enrique Pezzoni¹⁶³ observa a construção de um auto-retrato

¹⁶¹ BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 12. “There was also a Palermo of Hoodlums, called *compadritos*, famed for their knife fights, but this Palermo was only later capture my imagination, since we did our best – our successful best – to ignore it. Unlike our neighbor Evaristo Carriego, however, who was the first Argentine poet to explore the literary possibilities that lay there at hand.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 136.

¹⁶² BORGES. *Fervor de Buenos Aires*, p. 18. “Só después reflexione/ que aquella calle de la tarde era ajena,/ que toda casa es un candelabro/ donde las vidas de los hombres arden/ como velas aisladas,/ que todo inmediato paso nuestro/ camina sobre Gólgotas.” BORGES. *Obras Completas v.I* [1989], p. 20.

¹⁶³ PEZZONI. *El texto y sus voces*, p.67-69.

efêmero contra uma cidade em transição que é pano de fundo e substância mesma do “eu”. A poesia borgiana, ao referenciar a cidade, parece conjugar o perceber e o percebido, o caminhante e o espaço de seu caminho, e momentos solitários, atormentados e introspectivos: “Nomeei lugares/ onde se esparrama a ternura/ e estou só e comigo.”¹⁶⁴

A nomenclatura das ruas, para Angel Rama, em seu ensaio sobre a tradição intelectual latino-americana, *A cidade das letras*, é uma das formas de normalização do mundo físico, na ordem prioritária dos signos que regem a cidade das letras. Rama denominou “cidade letrada” aquela que é regida por um sistema de signos construído por uma classe esclarecida, em contraposição à “cidade real”, que seria a cidade material, dos significantes. Apesar de suas linguagens se desenvolverem em redes diferentes, ambas são coexistentes: “Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência raciocinante pode decifrar, encontrando sua ordem”.¹⁶⁵ A partir disso, pode-se entender que, nos versos de Borges, as ruas anônimas se revelam a um sujeito habitante da *cidade das letras* em busca de atribuir significações.

Beatriz Sarlo, em *Borges, un escritor en las orillas*, aborda a representação da cidade, “centro da radiação simbólica”, focalizando a hegemonia do imaginário urbano na cultura rio-platense do século XX, em detrimento das utopias rurais. Após enumerar o desenvolvimento do tema em obras de escritores do início do século que melhor se enquadram e se inscrevem no paradigma de Sarmiento que no de Jose

¹⁶⁴ BORGES. *Fervor de Buenos Aires*, p. 43. “He lozado los sitios/ donde se desparran la ternura/ y estoy solo y conmigo.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 45.

¹⁶⁵ RAMA. *A cidade das letras*, p. 53.

Hernández, Sarlo considera como únicas exceções Ricardo G. Miradles, “um ruralista cosmopolita”, e Borges, que

[...] inventou as imagens de uma Buenos Aires que estava desaparecendo definitivamente e voltou a ler o passado rural da Argentina. A literatura de Borges, nos anos 20, surge nesse espaço da imaginação de Xul Solar ou de Roberto Arlt, traça primeiro um percurso pelo século XIX e pela cidade crioula: Borges Viaja.¹⁶⁶

A incursão de Borges pela memória platina jamais desapareceu de sua obra completa, que “reinventa um passado cultural e arma uma tradição literária argentina em operações que são contemporâneas a suas leituras das obras literárias”¹⁶⁷. Essas operações procedem de outras viagens pela leitura, pela literatura, pelos movimentos de vanguarda vivenciados na Europa e as experimentações literárias compartilhadas com a arte de companheiros, como a de Xul Solar e a de Roberto Arlt. Os interesses de Borges se tornam cada vez mais cosmopolitas e seus prazeres literários e filosóficos continuam alimentados pela biblioteca paterna: “Se tivesse de indicar o evento principal de minha vida, diria que é a biblioteca de meu pai. Na realidade, creio nunca ter saído dessa biblioteca.”¹⁶⁸

Dessa biblioteca, as enciclopédias, os mapas, as primeiras leituras – capitão Marruat, Wells, Poe, Longfellow, Dickens, *Dom Quixote*, *Tom Brown na Escola*, os

¹⁶⁶ SARLO. *Borges, un escritor en las orillas*. “[...] inventó las imágenes de un Buenos Aires que estaba desapareciendo definitivamente e volvió a ler el pasado rural de la Argentina. La literatura de Borges, en los años 20, surge en este espacio de la imaginación de Xul Solar o de Roberto Arlt, traza primero un recorrido por el siglo XIX y por la ciudad criolla: Borges viaja.” (Tradução minha)

¹⁶⁷ SARLO. *Borges, un escritor en las orillas*. “[...] reinventa un pasado cultural y rearma una tradición literaria argentina en operaciones que son contemporâneas a su lectura de las literaturas.” (Tradução minha)

¹⁶⁸ BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 23. “If I were asked to name the chief event in my life, I should say my father’s library. In fact, I sometimes think I have never strayed outside that library.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 140.

contos de fadas de Grimm, Lewis Carroll, a poesia que chegou em inglês através de Shelley, Keats, Fitzgerald e Swinburne –, tudo confluía para o deslocamento em um mundo conhecido e construído pela leitura:

Minha primeira experiência verdadeira com o pampa aconteceu por volta de 1909, durante uma viagem à instância de uns parentes que viviam perto de San Nicolas, a noroeste de Buenos Aires. Lembro que a casa mais próxima era uma espécie de mancha no horizonte. Descobri que essa distância desmesurada chamava-se “o pampa”; e, quando me inteirei de que os peões eram gaúchos, como os personagens de Eduardo Gutiérrez, eles passaram a ter certo encanto para mim. Sempre cheguei às coisas depois de encontrá-las nos livros.¹⁶⁹

A passagem, uma recriação das várias viagens que a família de Borges empreendia pelas instâncias portenhas de San Nicolas ou Adrogué, sinaliza uma mimetização da experiência vivida (vida) em relação à leitura literária (literatura). Foi necessária a experiência do conhecimento dos gaúchos, através do livro de Gutiérrez, para se perceber que os peões dos pampas eram também gaúchos. Há um entrecruzamento dos episódios livrescos e dos acontecimentos da vida, uma intertextualidade da ficção com o vivido. A possibilidade de compreensão da realidade poderia estar enraizada em arquétipos – palavra cara ao escritor – construídos pela

¹⁶⁹ BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 31. “My first real experience of the pampa came around 1909, on a trip we took to a place belonging to relatives near San Nicolás, to the northwest of Buenos Aires. I remember that the nearest house was a kind of blur on the horizon. This endless distance, I found out, was called the pampa, and when I learned that the farmhands were gauchos, like the characters in Eduardo Gutiérrez, that gave them a certain glamour. I have always come to the after coming to books.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 143.

leitura. A memória da leitura seria um pré-requisito para o (re)conhecimento da experiência vivida e impressa na escrita do “eu” – a autobiografia.¹⁷⁰

Essa mimetização exteriorizada por Borges em seu único livro explicitamente autobiográfico não é indiferente à obra do escritor, cuja narrativa ficcional desponta na década de quarenta com *Ficções*. A leitura de *Dom Quixote* na edição Garnier, “o verdadeiro *Quixote*”,¹⁷¹ cânone que celebra a metáfora da leitura dissolvendo as fronteiras do real e da ficção, desdobra-se no célebre conto “Pierre Menard, autor do *Quixote*”,¹⁷² que seria um exemplo, dentre outros, dos vários recursos de construção paradoxal de uma originalidade feita de apropriações, citações e invenções do escritor, que, para usar as palavras de Beatriz Sarlo, “pensa, desde o princípio, com a fundação da escrita a partir da leitura, e desconfia da possibilidade de representação literária do real”.¹⁷³

Nesse contexto, Sylvia Molloy elege o conto “O evangelho segundo Marcos”,¹⁷⁴ uma das últimas narrativas curtas de Borges, como aquele que melhor cifra “o significado de toda sua obra: a *mise en texte* da cena da leitura na América hispânica e, concomitantemente, de uma prática narrativa”.¹⁷⁵ Na breve narrativa, um jovem estudante portenho de medicina, Baltasar Espinosa, depara-se isolado na planície, em

¹⁷⁰ Quanto à relação entre leitura e autobiografia, Sylvia Molloy, em “O leitor com o livro na mão”, trata da recorrência dos hispano-americanos ao arquivo europeu – “saque” – em busca de fragmentos textuais com os quais, consciente ou inconscientemente, forjam suas imagens. Cf. MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 29-61.

¹⁷¹ BORGES. *Um ensaio autobiográfico*, p. 25. “[...] the real *Quixote*.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 141.

¹⁷² BORGES. *Ficções*, p.490-498.

¹⁷³ SARLO. *Borges, un escritor en las orillas*. “[...] piensa, desde un principio, en la fundación de la escritura desde la lectura, y desconfía de la posibilidad de representación literaria de lo real.” (Tradução minha)

¹⁷⁴ BORGES. *O Informe de Brodie*, p. 477-482.

¹⁷⁵ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 30.

uma estância de Los Álamos, por causa de uma cheia. Ali, suas únicas companhias são três Gutre (Guthrie era o nome verdadeiro): o pai, o filho e uma moça – “Altos, ossudos, com cabelos tendendo para o avermelhado e com feições de índios”,¹⁷⁶ que já não sabiam ler nem escrever. Para estabelecer diálogo com eles, Baltasar Espinosa decide fazer a leitura da Bíblia numa edição inglesa que encontrara na casa, cujas páginas finais revelavam manuscritos da história da família, originária da Escócia. O texto escolhido foi o Evangelho segundo Marcos. Os Gutre, que “careciam de fé, mas em seu sangue perduravam, como rastos obscuros, o duro fanatismo calvinista e as superstições dos pampas”,¹⁷⁷ ouviam atentamente a leitura. No fim da narrativa, os Gutre interrogam Espinosa sobre a Escritura. Este, depois da sesta, pensa em voz alta: “– As águas estão baixas. Já falta pouco”, e surpreende-se com outra frase “– Já falta pouco – repetiu Gutre, como um eco”.¹⁷⁸ Os três levam-no ao galpão, onde uma cruz o espera.

A eleição dos significativos nomes do protagonista indica a percepção do entrecruzamento de leituras filosóficas e da tradição cristã – “Baltasar” alude a Baltazar, último rei da Babilônia e um dos três reis magos que levaram oferendas ao Deus Menino, e “Espinosa”, ao filósofo holandês Baruch Spinoza (1632-167), cuja doutrina sustenta que a realidade divina se identifica com a natureza e a totalidade infinita do real. Borges, ao atribuir ao cenário do conto elementos argentinos, aos olhos de Molloy, parece assinalar um aspecto fundamental da literatura hispano-americana: “sua capacidade de distorção criadora (e, neste caso, mortal)”:

¹⁷⁶ BORGES. O *Informe de Brodie*, p.478. “Eran altos, fuertes, huesudos, de pelo que tiraba a rojizo y de caras aindiadas.” BORGES. *Obras Completas v. 2* [1989], p. 446.

¹⁷⁷ BORGES. O *Informe de Brodie*, p. 480. “Carecian de fe, pero en su sangre perduraban, como rastros oscuros, el duro fanatismo del calvinista y las supersticiones del pampa.” BORGES. *Obras Completas v. 2* [1989], p. 448.

¹⁷⁸ BORGES. O *Informe de Brodie*, p. 481. “– Las aguas están bajas. Ya falta poco.” “– Ya falta poco – repetió Gutre, como un eco.” BORGES. *Obras Completas v. 2* [1989], p. 450.

Reler e reescrever o livro europeu, nos diz o conto, pode ser às vezes uma experiência selvagem, sempre inquietante. A atitude do escritor hispano-americano [...] é exatamente o contrário da máxima de Mallarmé e, como tal, sua paródia. O Livro não é meta e, sim, prefiguração: dissonante conjunto de textos muitas vezes fragmentados, de partes soltas de escrita, é matéria para começos.¹⁷⁹

A metáfora do livro como artifício narrativo poderia se inscrever como exemplar da imagem “biblioteca-universo” criada por Borges em “A Biblioteca de Babel”.¹⁸⁰ A experiência selvagem da releitura e da escrita alude à hesitação do “entre-lugar”.¹⁸¹ Valendo-se de (des)leituras, textos, poemas, crônicas, ensaios, narrativas, prólogos, citações, relatos, o livro borgiano seria também reafirmação de toda uma memória coletiva, por mais individual que seja a memória daquele que o escreve. Considerado pelo autor uma vasta metáfora da insônia, “Funes, o memorioso”,¹⁸² é um conto centrado na memória. O *compadrito* uruguaio, Irineo Funes, havia perdido o conhecimento quando sofreu uma queda de um cavalo e, ao recuperá-lo, adquiriu uma implacável memória, não se esquecia de nada: “o presente era quase intolerável e tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais”. Funes era “quase incapaz de idéias gerais, platônicas”, não pensava, pois “pensar é generalizar”, e sua minimalista memória era como um “despejadouro de lixos”.¹⁸³

O tema da memória é caro ao escritor argentino, para quem a identidade pessoal é a memória e escrever o passado é modificá-lo:

¹⁷⁹ MOLLOY. *Vale o escrito*, p. 31.

¹⁸⁰ BORGES. *Ficções*, p. 516-523.

¹⁸¹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 11-28.

¹⁸² BORGES. *Ficções*, p. 539-546.

¹⁸³ BORGES. *Ficções*, p. 543. “[...] el presente era casi intorelable e tan rico y tan nítido, también las memorias más antiguas y más triviales.” “[...] vaciadero de basuras.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 488.

Minhas lembranças mais vívidas não são de coisas que me aconteceram, mas de textos que li. É uma memória singular, espécie de antologia. [...] Bergson já dizia que a memória é seletiva, que a memória escolhe. Em meu caso, prefere escolher as felicidades – ou inventá-las, se não ocorreram – e esquecer as desditas. A memória é essencial, posto que a literatura está feita de sonho e os sonhos se fazem combinando recordações.¹⁸⁴

A antologia da memória de Borges está impressa em seus textos. Nos diversos gêneros literários que percorreu, quase nunca denunciou explicitamente aspectos de sua vida íntima ao leitor. Entretanto, a revelação do seu “eu” acontece através da memória, que é sua identidade pessoal, de suas leituras, de seu imaginário criativo, de seus recursos literários, a exemplo do duplo (criação da personagem “Borges”). O tema do duplo perpassa vários escritos e, talvez, o texto mais conhecido seja “Borges e eu”,¹⁸⁵ em que ao “eu”, um homem particular, agradam os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stenvenson. Quanto ao “outro”, Borges, um homem público, que compartilha das mesmas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator.

Em uma de suas entrevistas pelo mundo, Borges disse que só poderia se expressar através de fábulas e poemas e que “não poderia escrever uma autobiografia com datas e com obras produzidas, pois me sentiria obrigado a mentir”.¹⁸⁶ O *Ensaio autobiográfico* não foi incluído na edição de suas *Obras Completas* e é a única narrativa longa em que o escritor imprime o “eu” explicitamente (auto)biográfico. A obra carrega,

¹⁸⁴ BORGES *apud* CEHELERO; HOSIASSON. *Borges no Brasil*, p. 270.

¹⁸⁵ BORGES. *O fazedor*, p. 206.

¹⁸⁶ BORGES *apud* CEHELERO; HOSIASSON. *Borges no Brasil*, p. 270.

ainda, a marca de ser escrita a quatro mãos, pois o escritor cego ditou o texto a seu colaborador pessoal Thomas di Giovanni, para que este o escrevesse.

Essa autobiografia pode ser lida como uma inscrição da trajetória poético-biográfica do escritor que elegeu o Velho Mundo, mais especificamente Genebra, como lugar para morrer, fechando, simbolicamente, seu ciclo biológico. O ensaio, dividido em cinco partes – “I. Família e infância”, “II. Europa”, “III. Buenos Aires”, “IV. Maturidade” e “V. Anos de Plenitude” –, desenha, dentre outras coisas, a interferência da cegueira nos movimentos da literatura borgiana (poesia – ensaio – prosa – poesia) e os próprios movimentos do escritor enquanto viajante. Esse tema está presente em muitos de seus escritos ficcionais e aparece próximo à noção de espacialidade, a exemplo do conto “O Aleph”.¹⁸⁷

2.2 UM ROTEIRO, UM ALEPH

Desde que a cegueira acometeu Borges, era através do minucioso exercício da memória que ele lia livros, quando um “outro” fazia a leitura em voz alta, e elaborava seus textos, repetindo a um escriba várias vezes as palavras e/ou frases até chegar à versão final, como um rapsodo.¹⁸⁸ Em “Um estilo, um aleph”, Eneida Maria de Souza trata o tema da cegueira na obra borgiana e o vê transformado em “poética do fragmento, do *aleph*, do suplemento e do crepúsculo, além de aspirar imaginariamente à plenitude da visão totalizante do universo”.¹⁸⁹

¹⁸⁷ BORGES. *O Aleph*, p. 686-698.

¹⁸⁸ SOUZA. *O século de Borges*, p. 64.

¹⁸⁹ SOUZA. *O século de Borges*, p. 67.

Essa visão totalizante foi, talvez, inaugurada no célebre conto “O Aleph”, cuja figura faz alusão à primeira letra do alfabeto hebraico e a todo seu campo semântico e sua infinitude. Resultado da leitura borgiana da *Divina Comédia*, o conto foi escrito num momento em que a privação do sentido da visão acomete o escritor, que vê, numa fração de segundo, o reflexo de seu passado: a frustração da relação amorosa com Beatriz Viterbo. Sem alusão explícita à obra dantesca, o conto é interpretado por Emir Rodríguez Monegal como uma redução parodística da *Divina Comedia*, em que “‘Borges’ é Dante, Beatriz Viterbo é Beatrice Portinari [...] e Carlos Argentino Daneri é por vezes Dante e Virgílio. Seu nome Daneri é uma abreviatura de *Dante Aligheri*; como Virgílio, é um poeta didático e um guia para a visão do mundo”.¹⁹⁰

O poeta mantinha um Aleph no porão de sua casa, e, a partir dele, almeja escrever o poema “Terra”, uma epopéia topográfica cujo objetivo era “versificar toda a rondadez do planeta”. Entre as idéias de Daneri, estava a defesa do homem moderno, para o qual “o ato de viajar era inútil”. Segundo ele, “nosso século XX só tinha transformado a fábula de Maomé e da montanha; as montanhas, agora, convergiam para o moderno Maomé”.¹⁹¹ A viagem, para esse homem, seria desnecessária porque ele estava provido de instrumentos – rádio, telefone, cinema, glossários, boletins, fonógrafos – que o permitiam chegar às coisas, à “montanha”. A obra descritiva do planeta seria também um desses instrumentos e a representação de todo o universo, mas só se efetivaria se o “Aleph” fosse mantido em seu lugar original.

¹⁹⁰ MONEGAL, *Borges: una biografía literaria*, p. 372-373. “‘Borges’ es Dante, Beatriz Viterbo es Beatrice Portinari [...] y Carlos Argentino Daneri es a la vez Dante y Virgilio. Su nombre Danere es una abreviatura de *Dante Aligheri*; como Virgilio es un poeta didático y un guía para la visión del mundo.” (Tradução minha)

¹⁹¹ BORGES. *O Aleph*, p. 688.

O “Aleph” foi apresentado a “Borges”, que o viu como uma pequena esfera que continha todo o espaço cósmico, o infinito. A brilhante visão/localização motiva a impossibilidade de descrição desse espaço:

Então vi o Aleph. [...] começa aqui o meu desespero de escritor. Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilhem; como transmitir aos outros esse infinito Aleph, que minha tímida memória mal e mal abarca? [...] Mesmo porque o problema central é insolúvel: a enumeração, sequer parcial, de um conjunto infinito. Nesse instante gigantesco, vi milhões de atos agradáveis ou atroz; nenhum me assombrou mais que o fato de que todos ocupassem o mesmo ponto, sem superposição e sem transparência. O que meus olhos viram foi o simultâneo; o que transcreverei será sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto, registrarei.¹⁹²

A tentativa desse “registro” empreendido pelo narrador-escritor é comparada por Edward Soja, em *Geografias pós-modernas*, ao “exercício ambicioso de descrição geográfica crítica, de traduzir em palavras a espacialidade abrangente e politizada da vida social”.¹⁹³ Para o geógrafo norte-americano, a obstinação da visão geográfica é simultânea e a linguagem, dada ao fluxo linear de sua elocução, é sucessiva e limitada pela restrição espacial que dois objetos (ou palavras) têm de ocuparem o mesmo lugar (ou página). “Tudo que podemos fazer”, escreve o geógrafo, “é recompor e justapor criativamente, num experimento, com afirmações e inserções do espacial no

¹⁹² BORGES. *O Aleph*, p. 695. “Entonces vi el Aleph. [...] empieza, aquí mi desesperación de escritor. Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? [...] Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos debitables o atroces; ninguno me asombro con el hecho de que todos ocupan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 624-625.

¹⁹³ SOJA. *Geografias pós-modernas*, p. 9.

veio preponderante do tempo”.¹⁹⁴ Nesse sentido, a noção da espacialidade da esfera abstrata e concreta, que é o Aleph e sua imagem literária, dialoga com a representação geográfica. Sobre o conto, disse Borges:

“O Aleph” creio que é um lindo conto. “El Aleph” é um ponto do espaço no qual está contido todo o espaço. E isso está tomado da idéia de eternidade, que é um instante no qual está contido todo o tempo. Eu apliquei ao espaço o que os teólogos aplicaram ao tempo. Vem a ser como uma eternidade do espaço. E logo entrevi outras coisas: havia estado muito apaixonado por Beatriz Viterbo; ela havia morrido... Enfim, pus elementos autobiográficos nesse conto. E como hei de por sempre para que soem convincentes as coisas.¹⁹⁵

Ao declarar a existência de elementos autobiográficos entrevistados na narrativa, Borges colabora para o entendimento da figuração do “eu” em seus textos, através das estratégias de ocultamento e revelação.¹⁹⁶ A confiança borgiana revela, também, a coexistência da literatura com a filosofia e, porque não, com a geografia.

O tema do infinito atrelado à circunferência remete a outros textos, como aquele que trata a “metáfora geométrica da esfera” como uma das metáforas do universo. Em “A esfera de Pascal”, de 1951, Borges constrói uma historiografia da imagem da “esfera” como metáfora do universo, desde as teologias dos gregos, passando pelos pré-socráticos, Platão, Dante, pelo “desanimado” século XVII, quando o

¹⁹⁴ SOJA. *Geografias pós-modernas*, p. 9.

¹⁹⁵ BORGES *apud* BERNUCCI. *Borges no Brasil*, p. 86. “El Aleph” es el de un punto en el espacio, en el cual está contenido todo el espacio. Y eso está tomado de la idea de la eternidad, que es un instante en el cual está contenido todo el tiempo. Yo apliqué al espacio lo que los teólogos han aplicado al tiempo. Viene a ser como una eternidad del espacio. Y luego entreveré otras cosas: había estado muy enamorado de Beatriz Viterbo; ella había muerto... En fin, puse elementos autobiográficos en ese cuento. E como hay que poner siempre para que suenen convincentes las cosas.” (Tradução minha)

¹⁹⁶ Leopoldo M. Bernucci entende que a noção de autobiografia na obra de Borges está ligada à busca do autoconhecimento, em que a figuração do “eu” vale-se de estratégias de ocultamento e revelação. Cf. BERNUCCI. *Borges no Brasil*, p. 77-100.

espaço absoluto inspirou os hexâmetros de Lucrécio e fora para Giordano Bruno uma libertação, e também um labirinto e um abismo para Pascal. É com o constructo da imagem deste, visitado muitas vezes por Borges, como no texto “A esfera de Pascal”, que a história da esfera é finalizada: “uma esfera terrível, cujo centro está em toda a parte e a circunferência em nenhuma”.¹⁹⁷

O registro literário dessa imagem de Pascal, ou melhor, a tentativa do registro literário dessa imagem, apareceu sob a forma de uma “esfera furta-cor” no porão de uma casa Argentina, em “O Aleph”. A idéia de eternidade – aquilo que prescinde de qualquer determinação cronológica –, atrelada à noção de espaço sugerida pela visão do esférico Aleph, poderia situar a literatura nas discussões atuais acerca da relação entre espaço e tempo, o que alude ao “cronotopo” de Bakhtin¹⁹⁸ e aos “outros espaços”¹⁹⁹ de Foucault.

Mikhail Bakhtin tratou o processo de assimilação do tempo e do espaço na literatura nomeando a interligação dessas categorias como cronotopo, que significa “tempo-espaço”. O termo, expressamente migrado das ciências físicas com base na teoria da relatividade de Einstein, é entendido como uma categoria conteudístico-formal da literatura. Bakhtin empreende uma demonstração da relativa estabilidade tipológica dos cronotopos em diferentes variedades do gênero do romance europeu. Segundo o crítico, o cronotopo tem um significado fundamental para os gêneros literários:

¹⁹⁷ BORGES. *Outras inquisições*, p. 15. “[...] una esfera inteligible, cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna.” BORGES. *Obras Completas v. 2* [1989], p. 14.

¹⁹⁸ BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 211-362.

¹⁹⁹ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411-422.

Pode-se dizer francamente que o gênero e as variedades de gênero são determinadas justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo. O cronotopo como categoria conteudístico-formal determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica.²⁰⁰

Na literatura, a fusão entre cronotopo real²⁰¹ e histórico flui complexamente. Elementos da narrativa revelam motivos cronotópicos, e, dentre eles, os cronotopos do encontro, da estrada, da aventura são relevantes para o estudo de textos cujos temas são o deslocamento e a espacialidade.

Michel Foucault, em seu ensaio “Outros espaços”, observa a não novidade da ocorrência do espaço nos horizontes das preocupações teóricas e projeta a heterogeneidade como ordem de uma espacialidade móvel. Para a reflexão sobre essa espacialidade, ciente da importância do “espaço de dentro”,²⁰² Foucault se interessa pelo espaço “de fora”, espaço heterogêneo que é visto pelo pensador sob duas instâncias: utopias, tratadas como espaços reais, e heterotopias, como utopias realizadas, “lugares que estão fora de todos os outros lugares”. Dessa forma, pode-se dizer que lugares heterotópicos dialogam com a circunferência, com o Aleph.

²⁰⁰ BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 212.

²⁰¹ Mikhail Bakhtin em “Biografia e autobiografia antigas”, terceiro ensaio de “Formas de tempo e de cronotopo do romance”, aborda o desenvolvimento de uma série de formas biográficas e autobiográficas notáveis, baseadas “em um novo tipo de *tempo biográfico* e em uma nova imagem especificamente construída do homem que percorreu o seu *caminho de vida*”. Essas formas, na Antiguidade, não eram obras de caráter livresco, mas cívico-políticas, relacionadas ao cronotopo real. Nas épocas posteriores, o homem, privado e isolado, perdeu a unidade: “A consciência que ele tem de si mesmo, tendo perdido o cronotopo popular da praça pública, não pôde encontrar outro cronotopo tão real, único e íntegro; assim ele desintegrou-se e desuniu-se, tornou-se abstrato e ideal.” BAKHTIN. *Questões de literatura e estética*, p. 254.

²⁰² A referência de Foucault ao “espaço de dentro”, carregado de qualidades intrínsecas, é uma alusão ao espaço do imaginário. Cf. BACHELARD. *A poética do espaço*.

Jorge Luis Borges traçou um universo não em sua forma circular, no formato do globo, mas em sua dimensão horizontal e lisa,²⁰³ a da escrita. Contrariando a máxima de Daneri, o moderno Borges foi atrás da montanha e, a partir de seus deslocamentos espaciais, de suas viagens, construiu seu *Atlas*, um universo desenhado por suas leituras, memória e palavras ditadas.

2.3 UMA CARTOGRAFIA DO *ATLAS*

Ao se recordar da década de 1960, Borges percebeu que fora muito errante. A fama que, como a cegueira, chegou-lhe aos poucos propiciara ao já velho escritor incontáveis viagens pelo mundo – palestras, premiações, reconhecimentos – que sugeriram muitas fotografias e textos. Publicado dois anos antes da morte do autor, *Atlas* é um livro constituído de viagens.

Descobrir o desconhecido não é uma especialidade de Simbad, de Érico, o Vermelho, ou de Copérnico. Não há um único homem que não seja um descobridor. Começa descobrindo o amargo, o salgado, o côncavo, o liso, o áspero, as sete cores do arco e as vinte e tantas letras do alfabeto; passa pelos rostos, pelos mapas, pelos animais e pelos astros; conclui pela dúvida ou pela fé e pela certeza quase absoluta de sua própria ignorância.²⁰⁴

No prefácio do livro, Jorge Luis Borges remete às narrativas de viajantes e a escritos de cientistas clássicos da literatura ocidental: Simbad, Érico, o Vermelho, e Copérnico, que têm em comum o ato de “descobrir o desconhecido”. Paradoxalmente,

²⁰³ DELEUZE; GUATTARI. *Mil Platôs*, p. 179-214.

²⁰⁴ BORGES. *Atlas* [1999], p. 455. “Descubrir lo desconocido no es una especialidad de Simbad, de Erico el Rojo o de Copérnico. No hay un solo hombre que no sea un descubridor. Empieza descubriendo lo amargo, lo salado, lo cóncavo, lo liso, lo áspero, los siete colores del arco y las veintitantas letras del alfabeto; pasa por los rostros, los mapas, los animales y los astros; concluye por la duda o por la fe y por la certidumbre casi total de su propia ignorancia.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 7.

generaliza e particulariza esse atributo humano que se justifica pela ignorância. Descobrir e conhecer são verbos recorrentes em narrativas de viagem. Um dos únicos textos críticos dedicados ao livro é “Borges viajero: notas sobre Atlas”, de Sylvia Molloy.²⁰⁵ A reflexão de Molloy é introduzida por observações acerca da insólita fotografia da capa do livro, que registra os momentos anteriores a uma viagem de balão realizada por Borges e sua companheira na Califórnia. No balão, passeiam cinco pessoas, mas a imagem retrata quatro: dois homens do lado de dentro da cesta, que parecem fazer os últimos preparativos para o vôo, e María Kodama e Jorge Luis Borges ao centro. Borges aparece com um largo sorriso e, com a cabeça virada, lança seu olhar para Kodama.

Molloy menciona o caráter emblemático e paradoxal da fotografia, que imprime ação ao curioso livro, produto de um turismo privado de visão, e observa que o tema do “olhar mediado” não é novidade em Borges, pois ele já praticava o “olhar oblíquo”/“olhar abstrato” ao assumir em seus textos o olhar do “outro”. A única maneira pela qual Borges “via” Buenos Aires em sua primeira poesia era através do olhar de seus antepassados, os que “viram” a cidade no oitocentos, antes da passagem do século. Finalizando essas considerações iniciais, Sylvia Molloy lança duas perguntas dignas de serem transcritas:

Mas este olhar mediado, que coincide em *Atlas* com uma realidade biográfica não é por acaso condição necessária de toda viagem? Não se conta sempre com o olhar do outro que já viu, que já descreveu, que deu forma ao que vemos pela primeira vez?²⁰⁶

²⁰⁵ MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensaios*, p. 243-246.

²⁰⁶ MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensaios*, p. 243. “Pero esta mirada mediada, que coincide en *Atlas* con una realidad biográfica ¿no es acaso condición necesaria de todo viaje? ¿No se cuenta siempre con la mirada del otro que ya ha visto, que ya ha descrito, que ha dado forma a lo que vemos por primera vez?” (Tradução minha)

As noventa e quatro páginas de *Atlas* desenham uma cartografia com quarenta e seis textos e diversas fotografias que traçam instantâneos de lugares visitados pelo escritor argentino em suas viagens últimas pelo mundo na companhia de María Kodama. A origem do livro, publicado pela primeira vez em 1984 numa edição de luxo, partiu de observações das imagens dos percursos borgianos feitas pelos amigos Alberto Girri e Enrique Pezzoni, como expõe o prólogo:

No grato decurso de nossa residência na terra, María Kodama e eu percorremos e saboreamos muitas regiões, que sugeriram muitas fotografias e muitos textos. Enrique Pezzoni [...] viu-as; Girri observou que poderiam entrelaçar-se em um livro, sabiamente caótico. Eis aqui esse livro. Não consta de uma série de textos ilustrados por fotografias nem de uma série de fotografias explicadas por uma epígrafe. Cada título abrange uma unidade, feita de imagens e de palavras.²⁰⁷

As unidades de imagens e palavras são instantâneos textuais de uma viagem paradoxal, emanam da transformação do mundo em palavras, traçando a reconstituição de sonhos ocorridos durante as viagens, de lugares recuperados pelo deslocamento e pela viagem que é, sempre, literatura. São roteiros, páginas de uma aventura compartilhada, como revela Borges:

María Kodama e eu compartilhamos com alegria e com assombro o achado de sons, de idiomas, de crepúsculos, de cidades, de jardins e de pessoas, sempre diferentes e únicas. Estas páginas desejariam ser monumentos dessa longa aventura que prossegue.²⁰⁸

²⁰⁷ BORGES. *Atlas* [1999], p. 455. “En el grato decurso de nuestra residencia en la tierra, María Kodama e yo hemos recorrido y saboreado muchas regiones, que sugirieron muchas fotografías y muchos textos. Enrique Pezzoni [...] las vio; Girri observó que podrían entretrejerse en un libro, sabiamente caótico. He aquí ese libro. No consta de una serie de textos ilustrados por fotografías o de una serie de fotografías explicadas por un epígrafe. Cada título abarca una unidad, hecha de imágenes y de palabras.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 7.

²⁰⁸ BORGES. *Atlas* [1999], p. 8. “María Kodama e yo hemos compartido con alegría e con assombro el hallazgo de sonidos, de idiomas, de crepúsculos, de ciudades, de jardines y de personas, siempre distintas y únicas. Estas páginas querrían ser monumentos de esa larga aventura que prosigue.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 7.

Monumento é uma palavra implicitamente recorrente no livro. Sua raiz latina, *monumentum* – o que traz à memória, lembrança –, e as equivalentes em inglês, língua que Borges havia desejado ter sido sua por direito de nascimento, *memorial* e *monument*, remontam à deusa grega da memória, Mnemosine, adotada pelos romanos como Moneta (Juno), em cujo templo atiravam-se moedas.²⁰⁹



FIGURA 5 – Jorge Luis Borges e a Deusa Gálica, [s.d.]. Foto de María Kodama.
Fonte: BORGES. *Atlas* [1984], p. 9.

²⁰⁹ MANGUEL. *Lendo imagens*, p. 273.

A viagem de Borges pelo *Atlas* se inicia na Galícia, com alusões ao Império Romano e à mitologia. O primeiro texto, “A deusa gálica”, aparece junto da fotografia de Borges, de olhos fechados, recostado na parede de um museu, ao lado da deusa de madeira queimada (Diana ou Minerva). Segundo o viajante, ela já estava ali, antes de César e Roma terem chegado, e surge sem mitologia, sem história e com o surdo clamor de gerações passadas. “É uma coisa quebrada e sagrada que nossa ociosa imaginação pode enriquecer irresponsavelmente”,²¹⁰ registra. O enriquecimento desse monumento pela imaginação se aproxima da idéia de texto-monumento assegurada por Alberto Manguel:

Uma construção é uma espécie: um monumento, o indivíduo. Tal como a música, lida tanto pela partitura quanto pelo conteúdo, monumentos compreendem um texto, mas um texto cujos vários significados existem apenas em nossa interpretação.²¹¹

A significação do monumento, então, é determinada pelo seu espectador. No caso de Borges, ele se vê diante de um monumento sem sentido aos olhos do presente, como as “serpentes e caveiras”²¹² do território mexicano visitado pelo Palomar de Italo Calvino. Em sua viagem, Palomar constata que os monumentos das ruínas de Tula, antiga capital dos toltecas, chegam sem significado, vazios, para “os descendentes dos construtores daqueles templos”, ao presenciar as explicações de um professor a um grupo de estudantes que, diante dos monumentos, após informações factuais, acrescenta

²¹⁰ BORGES. *Atlas* [1999], p. 457. “Es una cosa rota y sagrada que nuestra ociosa imaginación puede enriquecer irresponsablemente.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 10.

²¹¹ MANGUEL. *Lendo imagens*, p. 273.

²¹² CALVINO. *Palomar*, p. 88-90.

invariavelmente: “Não se sabe o que querem dizer.”²¹³ Borges, entretanto, busca a mitologia e a história dos monumentos por ele visitados, ou melhor, Borges dialoga com a obra, pois, valendo-se novamente de Manguel: “Para tornar-se uma leitura iluminadora, a obra de arte deve nos forçar a um compromisso, a um confronto, deve oferecer uma epifania, ou ao menos um lugar para dialogar.”²¹⁴ Semelhante leitura iluminadora é conquistada por Borges em “O totem”.

Diante da fotografia de um totem canadense, o viajante, que por hora assume a cifra de espectador, remete ao protótipo platônico, via Plotino de Alexandria e Pascal, que argumentaram contra a reprodução de imagens, e se refere à imagem como uma “sombra da sombra de uma sombra”.²¹⁵ O alto símbolo sagrado, aparentemente sem culto e deslocado, aguça a imaginação borgiana: “Sabemos essas coisas e, no entanto, nossa imaginação deleita-se com a idéia de um totem no destierro, de um totem que obscuramente exige mitologias, tribos, encantamentos e talvez sacrifícios.”²¹⁶ A recorrência da memória na tradição platônica é freqüentemente associada à idéia da lembrança como viagem e da memória como percurso preestabelecido.

Essas associações foram referidas por Fausto Colombo, que tratou da relação entre imagem e memória em seu livro *Os arquivos imperfeitos*. A partir da lenda de Simônedes, cujo segredo era colocar a lembrança em lugares exatos para dali tirá-las em momentos de necessidade, o estudioso empreende considerações sobre a evolução

²¹³ CALVINO. *Palomar*, p. 89.

²¹⁴ MANGUEL. *Lendo imagens*, p. 286.

²¹⁵ BORGES. *Atlas* [1999], p. 458. “[...] sombra de la sombra de una sombra.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 11.

²¹⁶ BORGES. *Atlas* [1999], p. 458. “Sabemos estas cosas y sin embargo nuestra imaginación se complace con la idea de un totem en el destierro, de un totem que oscuramente exige mitologías, tribus, incantaciones y acaso sacrificios.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 12.

dos sistemas mnemônicos. Segundo Colombo, Giordano Bruno revolucionou a convencional relação entre localização e imagem defendida por Simônedes e pelos mestres oradores, em que a natureza discursiva do processo mnemônico podia encontrar apoio na metáfora da viagem, do deslocamento espacial. Giordano Bruno viu que o mundo, como suporte das recordações, não é mais que a fachada, a aparência de uma trama celeste e, dessa forma, intui a possível e definitiva identificação entre memória e saber, ou, usando as palavras de Colombo, de um saber mnemônico que enforma o mundo e “assume sempre com maior intensidade os contornos da lembrança, da memória espacializada e traduzida, do saber como viagem e do conhecimento como descoberta dirigida e desejada”.²¹⁷

Retomando os dois textos de Borges referidos acima, poder-se-ia dizer que o viajante de *Atlas* detém um saber mnemônico que enforma seu mundo. É através da lembrança, do desejo de leitura dos monumentos que se lhe atribuem significados, pois a deusa gálica ou o totem canadense, em seus contextos – no museu e na praça pública, respectivamente – aparecem deslocados, desprovidos de suas mitologias e significados. Borges olha o invisível, vê pela memória e sentidos os espaços percorridos. Na “Irlanda”, sombras impedem que o escritor perceba o país de modo histórico. As sombras são enumeradas: a Erígena, “para quem toda a nossa história é um longo sonho de Deus”; George Berkeley, “que julgou que Deus está minuciosamente sonhando-nos e que se Ele despertasse do seu sonho desapareceriam o céu e a terra”; Oscar Wilde, “que de um destino não sem infortúnio e desonra deixou uma obra”; Wellington, “que, depois da jornada de Waterloo, sentiu que uma vitória não é menos terrível que uma

²¹⁷ COLOMBO. *Os arquivos imperfeitos*, p. 37.

derrota”;²¹⁸ Yeats e Joyce, “que usaram a prosa ou o verso para um mesmo fim, a beleza”; e George Moore, que, em “Ave Atque Vale”, criou um gênero literário.

Para Borges, esses vultos se interpõem entre o muito que recorda e o pouco que pôde perceber durante os três dias de estada na Irlanda. De todas as recordações, a mais vívida, diz o viajante: “é a Torre Redonda, que não vi, mas que minhas mãos apalparam, onde monges que são nossos benfeitores salvaram para nós em duros tempos o grego e o latim, ou seja, a cultura.”²¹⁹ A Torre Redonda é reconhecida pelos sentidos e pela memória. Ela merece duas das três fotografias da unidade, e é vista como uma edificação que persiste no tempo e no espaço, carregando em si o atributo de ter sido o guardião da cultura ocidental, ou melhor, de ter sido abrigo das obras (livros) que os monges salvaram, como o bibliotecário da biblioteca babélica.

Em meio a esse reconhecimento ativado pelas recordações, percebe-se também uma Irlanda física e humana: “Para mim, a Irlanda é um país de gente essencialmente boa, naturalmente cristã, arrebatados pela curiosa paixão de serem incessantemente irlandeses.” Entretanto, a passagem que finda o texto é uma reverência à literatura: “Caminhei pelas ruas que percorreram, e continuam a percorrer, todos os

²¹⁸ BORGES. *Atlas* [1999], p. 460. “[...] para quien toda nuestra historia es un largo sueño de Dios [...] que juzgó que Dios está minuciosamente soñando y que se despertara de su sueño desaparecerían el cielo y la tierra [...] que de un destino no sin infortunio y deshonra ha dejado una obra [...] que, después de la jornada de Waterloo, sintió que una victoria nos es menos terrible que una derrota” [...] “que usaron la prosa o el verso para un fin, la belleza [...]” BORGES. *Atlas* [1984], p. 14-16.

²¹⁹ BORGES. *Atlas* [1999], p. 460. “[...] es la Torre Redonda que no vi pero que mis manos tantearon, donde monjes que son nuestros bienhechores salvaron para nosotros en duros tiempos el griego y el latín, es decir, la cultura.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 15-16.

habitantes do *Ulisses*.²²⁰ A Irlanda desenhada pelas letras de James Joyce é aquela identificada pelo *flâneur* nas ruas, onde ainda caminham os personagens da ficção.

Os fantasmas borgianos continuam a habitar a lisura do *Atlas*. No oriente, em “Estambul”, Borges retoma Cartago, cuja caluniada cultura é tida como exemplo para apontar a impossibilidade de destruição da história e cultura do país identificado com a crueldade assinalada pelas Cruzadas.

Por aqui andarão os fantasmas de muitas e diversas nações; prefiro pensar que os escandinavos formavam a guarda do imperador de Bizâncio, aos quais se uniram os saxões que fugiram da Inglaterra depois da jornada de Hastings.²²¹

O viajante se pergunta o que é possível saber da Turquia após três dias e aponta alguns monumentos e lugares: “Vi uma cidade esplêndida, o Bósforo, o Chifre de Ouro e a entrada para o mar Negro, em cujas margens descobriram-se pedras rúnicas.”²²² Observa, ainda, que ouvira um agradável idioma, um alemão mais suave. A fotografia que ilustra a passagem por aquele território de combates entre cristãos e mouros é a imagem de Borges na frente da Mesquita Azul, mas de costas para o templo, e com a cabeça elevada e o olhar lançado para a imensidão na direção de um dos

²²⁰ BORGES. *Atlas* [1999], p. 460. “Para mí Irlanda es un país de gente esencialmente buena, naturalmente cristiana, arrebatados por la curiosa pasión de ser incesantemente irlandeses. Caminé por las calles que recorrieron, y siguen recorriendo, todos los habitantes de *Ulysses*.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 15.

²²¹ BORGES. *Atlas* [1999], p. 462. “Por aquí andarán los fantasmas de muchas y diversas naciones; prefiero pensar que los escandinavos formaban la guardia del emperador de Bizancio, a los que unieron los sanjones que se huyeron de Inglaterra después de la jornada de Hastings.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 18.

²²² BORGES. *Atlas* [1999], p. 462. “He visto una ciudad espléndida, el Bósforo, el Cuerno de Oro y la entrada al Mar Negro, en cuyas márgenes se decubrieron piedras rúnicas.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 18.

minaretes da mesquita: “Não resta dúvida de que devemos voltar à Turquia para começar a descobri-la.”²²³

O segundo texto-imagem adiante, no percurso traçado, mostra a direção do Oriente: Veneza, “um dos pontos de encontro entre o Ocidente e o Oriente”.²²⁴ O fragmento se abre com uma descrição da natureza – “Os penhascos, os rios que têm seu berço nos cumes, a fusão das águas desses rios com o mar Adriático”– e da história e conquistas do lugar logo identificado com a busca dos papéis de Aspern, Dandolo, Carpaccio, Petrarca, Shylock, Byron, Beppo, Ruskin e Marcel Proust, autores e personagens num mesmo estatuto de reconhecimento. As cenas épicas da história da independência da antiga república de Veneza são elevadas na topografia da escrita: “Altos na memória estão os capitães de bronze que invisivelmente entreolharam-se há séculos, nos dois extremos de uma longa planície.”²²⁵

Alto na memória também está o “Templo de Poseidón”. As duas fotografias que ilustram a unidade exalam duplamente o caráter de monumento. A segunda é uma imagem das colunas do templo e, por entre elas, vêem-se as sombras de dois homens, durante um crepúsculo. Poderia ser uma das sombras a do já velho corpo de Borges? Essa fotografia de luz e sombra, um daguerreótipo, pretende registrar e fazer lembrar o próprio templo e o próprio momento em que a fotografia foi feita. E se o escritor cego

²²³ BORGES. *Atlas* [1999], p. 462. “Es indudable que debemos volver a Turquía para empezar a descubrirla.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 18.

²²⁴ BORGES. *Atlas* [1999], p. 465. “[...] uno de los puntos en que se encuentran el Occidente y el Oriente”. BORGES. *Atlas* [1984], p. 23.

²²⁵ BORGES. *Atlas* [1999], p. 465. “Los penhascos, los ríos que tienen su cuna em las cumbres, la fusión de las aguas de esos ríos con las del Mar Adriático[...].” “Altos en la memoria están los capitanes de bronce que invisiblemente se miran desde hace siglos, en los dos términos de una larga llanura.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 23-24.

opta pela inserção de simulacros (fotografias) é porque tem consciência de que a imagem encerra, na ausência do objeto que a reproduz, um certificado de presença.

Para Roland Barthes, com o advento da fotografia, “o passado é a partir de agora tão seguro como o presente, aquilo que se vê no papel é tão real como aquilo que se toca”.²²⁶ As fotografias, intimamente ligadas à prosa e a poesia do livro de viagem, só podem ser vistas pelo leitor de *Atlas*, já que a relação entre imagem e texto é uma relação “imaginada pelo escritor”, que se revela um escritor-viajante seletivo e, apesar da cegueira, leitor constante, um descobridor de tempos e espaços heterotópicos. Borges não vê o Templo de Poseidon, mas o imagina e o constrói literariamente, bem como todos os lugares e objetos, cujas imagens são registradas pela câmera de María Kodama. As unidades de fotografia e texto parecem conjugar o monumento e o trivial. A escultura de um grande botão exposta em uma praça da Filadélfia tem sua imagem impressa na extensão de quase toda uma página. “Para não ver não é imprescindível estar cego ou fechar os olhos; vemos as coisas de memória, como pensamos de memória repetindo idênticas formas ou idênticas idéias”,²²⁷ registra o escritor sobre o monumento. Segundo Borges, o escultor viu o instrumento cotidiano e compreendeu que, para transmitir a revelação dessa coisa simples, havia de aumentar seu tamanho.

Outros objetos e seres triviais são dignos da catalogação borgiana, como o totem canadense, uma sobremesa, os cemitérios (da Irlanda e de Genebra), rios, lagos e fontes, um punhal ou um brioche. Diante das projeções dessas coisas impressas e não vistas pelo escritor, observa-se que a cegueira, de certa forma, provoca o distanciamento

²²⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p. 58.

²²⁷ BORGES. *Atlas* [1999], p. 476. “Para no ver no es imprescindible estar ciego o cerrar los ojos; vemos las cosas de memoria, como pensamos de memoria repitiendo idénticas formas o idénticas ideas”. BORGES. *Atlas* [1984], p. 43.

do mundo das aparências e a incursão no mundo das idéias, à maneira de Platão, que para Borges é um mundo construído pela memória e pela leitura. Em “Meu último tigre”, Borges declara que a leitura está tão entrelaçada em seus hábitos que ele não sabe se o seu primeiro tigre fora aquele da gravura de uma enciclopédia ou o morto que vira em uma jaula. Recorda, ainda, dos tigres visuais de “Montaner e Simon” e dos feitos de palavras por Blake e Anita Berry. “Gostaria de me lembrar, e não consigo, de um sinuoso tigre traçado pelo pincel de um chinês, que nunca vira um tigre, mas que sem dúvida vira o arquétipo do tigre”,²²⁸ registra Borges ao se referir ao tigre platônico que povoou sua mente até que um amigo, Cuttini, revelou-lhe um tigre “de carne e osso” em um zoológico. A fotografia da unidade imprime Borges entre três homens, sentado sobre um tronco e acariciando o seu último tigre. Os tigres de gravura e de palavras são ditos como precursores desse tigre de carne e osso, agora impresso pela imagem fotográfica no livro borgiano.

Outras imagens impressas desde as primeiras páginas são a grande metáfora do rio que desponta no texto borgiano:

Pascal escreve que os rios são caminhos que andam; os canais de Veneza são os caminhos por onde andam as enlutadas gôndolas, que tem algo de enlutados violinos e que também lembram a música porque são melodiosas.²²⁹

²²⁸ BORGES. *Atlas*, p. 479. “Querría recordar, y no puedo, un sinuoso tigre trazado por el pincel de un chino, que no había visto nunca un tigre, pero que sin duda había visto el arquetipo del tigre.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 48.

²²⁹ BORGES. *Atlas* [1999], p. 465. “Pascal escribe que los ríos son caminos que andan; los canales de Venecia son los caminos por los que andan las enlutadas gôndolas que tienen algo de enlutados violones y que también recuerdan la música porque son melodiosas.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 24-25.

Os rios primeiros, simbolicamente, serviram como elementos provocadores da curiosidade e condutores das idéias do menino *Georgie*: o de la Plata e o Ródamo. A amizade entre o homem e a água é heracliteamente tratada como essencial e misteriosa; essencial “porque somos feitos não de carne e osso, mas de tempo, de fugacidade, cuja metáfora imediata é a água”.²³⁰ As fontes de várias cidades são referendadas com palavras e pela impressão de suas imagens no *Atlas* borgiano. Segundo o escritor, em todas as cidades há fontes, mas suas razões de existirem são diferentes: nas nações agarenas, procedem de uma antiga nostalgia dos desertos; na Itália, da necessidade da beleza; na Suíça, surgem do fato de as cidades quererem estar mais próximas dos Alpes e ter suas cascatas. Já as fontes de Buenos Aires, que talvez sejam as das fotografias, são tidas como mais visíveis e ornamentais que as de Genebra ou da Basiléia. Sem referência textual alguma à água, o texto “Ars Magma” carrega a ilustração de uma fotografia de Borges diante de uma fonte, com um caneco nas mãos e com olhar fixo na imagem cristã de um Bom Pastor em azulejos. A cena foi captada em Palma de Maiorca, próxima a uma esquina da rua Raymundo Lulio.

A junção do rio Ródamo com o Arve eleva à memória do viajante a mitologia, pois “tudo o que tange a água é poético e nunca deixa de inquietar-nos”.²³¹ Estando às margens do Ródamo, o escritor se prende à memória pessoal, a de seus antepassados e não deixa de mencionar que ali foram sepultados os restos mortais de sua avó materna, Leonor Suárez de Acevedo. Outro rio rememorado e reverenciado é

²³⁰ BORGES. *Atlas* [1999], p. 490. “[...] porque estamos hechos, no de carne y hueso, sino de tiempo, de fugacidad, cuya metáfora inmediata es el agua.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 63.

²³¹ BORGES. *Atlas* [1999], p. 496. “[...] todo lo que atañe al agua es poético y nunca deja de inquietarnos.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 73.

Satubach de Lauterbrunnen, “o Ribeirão de Pó da Fonte Puro”,²³² que lhe fora revelado por volta de 1916, quando ouvira o rumor da água vertical e pesada que desabava das alturas em um poço de pedra. Este mesmo poço está na fotografia que, com aquela da junção entre Ródamo e Arve e outras, vai compondo as paisagens da memória borgiana, lugares cujas materialidades exalam afinidades e, conseqüentemente, identidades.

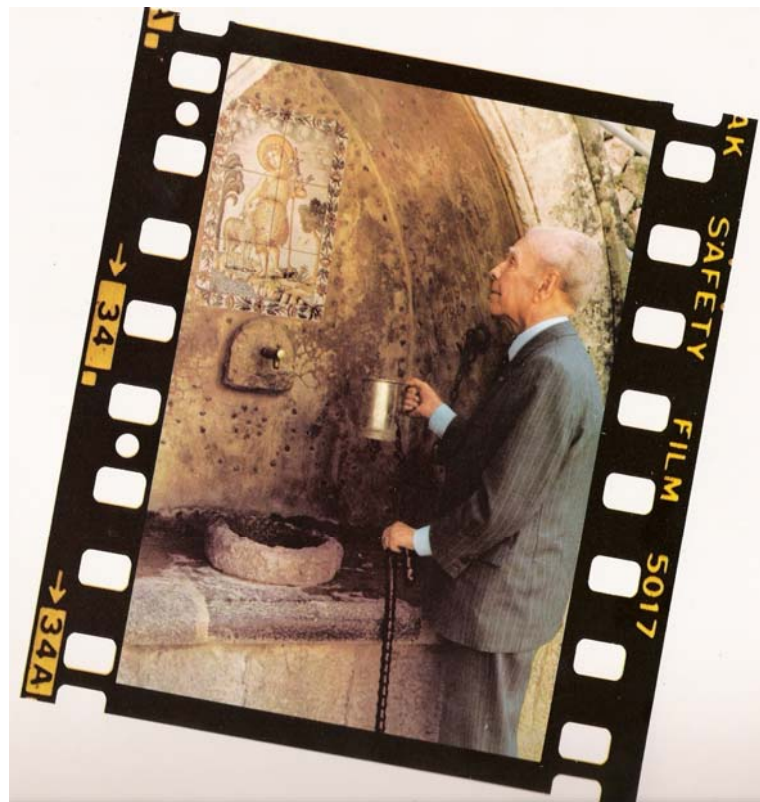


FIGURA 6 – Jorge Luis Borges em Palma de Maiorca, [s.d.].
Foto de María Kodama.
Fonte: BORGES, *Atlas* [1984], p. 71.

A ocorrência de outra metáfora, a da leitura, para o reconhecimento de seres e lugares é válida também para a identificação borgiana do mito de Prometeu, quando o

²³² BORGES. *Atlas* [1999], p. 502. “[...] el Arroyo de Polvo de la Fuente Pura” BORGES. *Atlas* [1984], p. 85.

escritor, no teatro de Epidauro, precisa tentar recordar versões em castelhano da tragédia que lera há décadas:

Como quem vê de longe uma batalha, como quem aspira o ar salobre e ouve a lide das ondas e já o mar, como quem entra em um país ou em um livro, assim foi-me dado assistir ontem à noite a uma representação de *Prometeu Acorrentado* no alto teatro de Epidauro. Minha ignorância do grego é tão grande como a de Shakespeare, salvo no caso das muitas palavras helênicas que designam instrumentos ou disciplinas que os gregos ignoraram.²³³

A utilização da metáfora do livro como espaço a ser percorrido enriquece o sentido cartográfico de *Atlas*. A tentativa de entender o texto em grego pronunciado pelos atores no teatro original e a certeza de sua ignorância da língua, ou uma forma de reconhecimento dela, fazem-no aproximar-se de Shakespeare. Logo também pensa em Hugo e em Shelley e no “mito que já é parte da memória universal dos homens”.²³⁴ A essa memória universal compartilhada soma-se a memória pessoal do escritor que imprime sua experiência de vida no texto de viagem, como um relato: “Para além dos versos, que os atores, creio, não escandiam, e da ilustre fábula, esse profundo rio, na profunda noite, foi meu.”²³⁵

Esse compartilhar também ocorre em outros espaços, como no ar, por ocasião do passeio de balão junto de Kodama, na Califórnia. “O passeio, que duraria

²³³ BORGES. *Atlas*, p. 477. “Como quien ve de lejos una batalla, como quien aspira el aire salobre y oye la tarea de las olas y ya presente el mar, como quien entra en un país o en un libro, así antenoche me fue dado asistir a una representación del *Prometeu Encadenado* en el alto teatro de Epidauro. Mi ignorancia del griego es tan perfecta como la de Shakespeare, salvo en el caso de las muchas palabras helénicas que designan instrumentos o disciplinas que ignoraron los griegos.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 44.

²³⁴ BORGES. *Atlas* [1999], p. 477. “Pense el mito que ya es parte de la memoria universal de los hombres.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 44.

²³⁵ BORGES. *Atlas* [1999], p. 477. “Mas allá de los versos, que los actores, creo, no escandían, y de la ilustre fábula, esse profundo rio, en la profunda noche, fue mío.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 45.

uma hora e meia, era também uma viagem por aquele paraíso perdido que constitui o século XIX. Viajar no balão imaginado por Montgolfier era também voltar às páginas de Poe, de Júlio Verne e de Wells”,²³⁶ registra Borges. Autores e obras de sua biblioteca são cartografados em seu *Atlas*: Plotino de Alexandria, Yeats, Ulisses, Joyce, Shakespeare, Homero, Platão e tantos outros são visitados em suas origens. No texto “Nota ditada em um hotel do Quartier Latin”, Borges reconstrói a vida de Wilde no lugar onde este escolheu para morrer e declara: “Pensar nele é pensar em um amigo íntimo, que nunca vimos mas cuja voz conhecemos, e cuja falta sentimos todos os dias.”²³⁷ É desse olhar mediado, saqueando sempre o arquivo europeu, que parte a estratégia da construção textual da experiência vivida pelo escritor, que não se coloca na tarefa de explicar, de reproduzir, de retratar, no sentido realista da palavra, experiência da viagem.

Toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada. Se alguém nunca viu o vermelho, é inútil que eu o compare com a sangrenta lua de São João, o Teólogo, ou com a ira; se alguém ignora a peculiar felicidade de um passeio de balão, é difícil que eu consiga explicá-la.²³⁸

Esse fragmento de “A viagem de balão” possibilita pensar a estratégia de construção da experiência vivida por Borges viajante, que implica o processo de

²³⁶ BORGES. *Atlas* [1999], p. 470. “El paseo, que duraría una hora e media, era también una viaje por aquel paraíso perdido que constituye el siglo diecinueve. Viajar en el globo imaginado por Montgolfier era también volver a las páginas de Poe, de Julio Verne y de Wells.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 33-34.

²³⁷ BORGES. *Atlas* [1999], p. 494. “Pensar en él es pensar en un amigo íntimo, que no hemos visto nunca pero cuya voz conocemos, y que extrañamos cada día.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 69.

²³⁸ BORGES. *Atlas* [1999], p. 469. “Toda palabra presupone una experiencia compartida. Si alguien no ha visto nunca el rojo, es inútil que yo compare con la sangrienta luna de San Juan el Teólogo o con la ira; si alguien ignora la peculiar felicidad de un paseo en globo es difícil explicársela.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 30.

revelação de sua subjetividade pessoal e literária. “Toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada”. Essa afirmação indicaria a possibilidade da exclusão de métodos realistas pelo escritor-viajante, que não se coloca na tarefa de explicar a viagem de balão, e, dessa forma, indicaria também uma das posições do escritor: fuga do realismo e aversão à narrativa/ao romance, “uma espécie de rechaço da representação realista do real”.²³⁹

Em “Borges novelista”, Juan Jose Saer assinala a hostilidade de Jorge Luis Borges para com a escrita de romances, assinalando a origem histórica dessa negativa em seus precursores Paul Valéry e Macedonio Fernández. O crítico também aponta a existência de outros tipos de literatura narrativa que não são romances e recorda o clássico ensaio de Walter Benjamin, “O narrador”. Utilizando a distinção de Benjamin,²⁴⁰ Saer, metaforicamente, considera que narrador é aquele que viaja, que explora, e romancista ou sedentário, “o que instalado em formas que estão vazias e que não tem nenhum sentido, persiste, por assim dizer, em permanecer em um lugar histórico que já não tem nenhum domínio sobre o real”.²⁴¹ Pressupõe-se que esse narrador desponta nos textos em prosa e poesia de *Atlas*, que revelam uma peculiar localização de características caras à narrativa: o tempo e o espaço, conjugados com o saber narrativo do escritor-viajante.

²³⁹ SAER. *El concepto de ficción*, p. 284. “[...] una especie de rechazo da la representación realista de lo real.” (Tradução minha)

²⁴⁰ Benjamin faz uma distinção entre “narrador” (aquele que viaja) e “romancista” (sedentário) e discorre sobre a importância do relato daquele que viaja/viajou para terras distantes, sugerindo a fixação da experiência do deslocamento que, quando findo, a transforma em sabedoria. BENJAMIN. *Magia, técnica, arte e política*, p. 197-221.

²⁴¹ SAER. *El concepto de ficción*, p. 283. “[...] el sedentario, es decir el que instalado en formas que están vacías y que no tienen ningún sentido, persiste, por decir así, en permanecer en un lugar histórico que ya no tiene ningún dominio sobre lo real.” (Tradução minha)

Antes de uma viagem, fechados os olhos, juntas as mãos, abríamos o Atlas ao acaso e deixávamos que as pontas de nossos dedos adivinhassem o impossível, a aspereza das montanhas, a lisura do mar, a mágica proteção das ilhas. A realidade era um palimpsesto da literatura, da arte e das lembranças de nossa infância, tão semelhante em sua solidão. [...] O tempo era Côncavo e protetor para nós, entrávamos nele com Odín e Beppo, nossos gatos, nos cestos e nos armários, com a mesma inocência e a mesma ávida curiosidade de descobrir mistérios.²⁴²

A curiosidade por descobrir e conhecer continua a dar sentido às viagens do escritor no século XX e a seus registros, como revelou sua companheira Kodama no epílogo de outra edição do livro, reforçando os anseios de Borges no prólogo original. O deslocamento por lugares também se efetiva pelos sentidos, pelo contato com o áspero, o liso, o côncavo. Deslocamentos simultâneos por lugares imaginários e físicos. Mas não são lugares de todo imaginários, mas recriados pela memória de viagens anteriores e por leituras. Espaços heterotópicos que emanam virtudes borgianas: a utilização do paradoxo, do duplo, da história da literatura e de um tema universal. O *Atlas*, obra menor, pode ser lido como um palimpsesto da arte e da vida de Borges, e da “realidade” – para utilizar as palavras de sua companheira de viagem.

²⁴² KODAMA in BORGES. *Atlas* [1999], p. 506 “Antes de un viaje, cerrados los ojos, juntas las manos, abríamos al azar el atlas y dejábamos que las yemas de nuestros dedos adivinaran lo imposible, la aspereza de las montañas, la tersura del mar, la mágica protección de las islas. La realidad era un palimpsesto de la literatura, del arte y de los recuerdos de nuestra infancia, tan semejante en su soledad. [...] El tiempo era cóncavo y protector para nosotros, entrábamos en él como Odín e y Beppo nuestros gatos en los canastos y en los armarios, con la misma inocencia y la misma ávida curiosidad para descubrir misterios.” BORGES. *Atlas* [1989], p. 451.

Borges parece desconstruir o modelo tradicional de literatura de viagem que se apresenta na forma de apontamentos e narrativas científicas. A sua viagem projeta uma literatura em que se delinea a subjetividade. Como muitas vezes aponta o escritor argentino, cabe ao leitor terminar o texto. Assim, a literatura de viagem de/por *Atlas* se construiria como a leitura de um “fazedor” de suas viagens labirínticas, sejam físicas ou pela memória. Por falar em labirinto, o escritor-viajante esteve na ilha de Creta e essa passagem deu origem a uma seqüência de três imagens do lugar e a outra bela fotografia dele sentado em uma das milenares escadas. A construção textual sugere uma forma labiríntica, firmando a circularidade borgiana:

Este é o labirinto de Creta. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra perderam-se tantas gerações. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra perderam-se tantas gerações, como María Kodama e eu nos perdermos. Este é o labirinto de Creta cujo centro foi o Minotauro que Dante imaginou como touro com cabeça de homem e em cuja rede de pedra perderam-se tantas gerações, como María Kodama e eu nos perdermos naquela manhã e continuamos perdidos no tempo, esse outro labirinto.²⁴³

Nesse fragmento aparece a relação entre as categorias da espacialidade e temporalidade, a qual remete às considerações de Gilles Deleuze,²⁴⁴ que desloca a questão da origem e do tempo para o acontecimento presente, instaurando outra

²⁴³ BORGES. *Atlas* [1999], 488. “Este es el laberinto de Creta. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como Maria Kodama y yo nos perdimos. Este es el laberinto de Creta cuyo centro fue el Minotauro que Dante imaginó como un toro con cabeza de hombre y en cuya red de piedra se perdieron tantas generaciones como Maria Kodama y yo nos perdimos en aquella mañana y seguimos perdidos en el tiempo, ese otro laberinto.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 60.

²⁴⁴ DELEUZE *apud* SOUZA. *O século de Borges*, p.89.

dimensão espacial, em que o desenho chapado e liso da superfície substitui a busca de significação nas camadas espaço-temporais dos textos. Para Eneida Maria de Souza:

A temporalidade, entendida como contrapartida da espacialidade, constitui uma das categorias capazes de motivar a reflexão sobre a estreita vinculação entre literatura e cultura, entre a nebulosa aproximação ou distância entre territórios geográficos.²⁴⁵

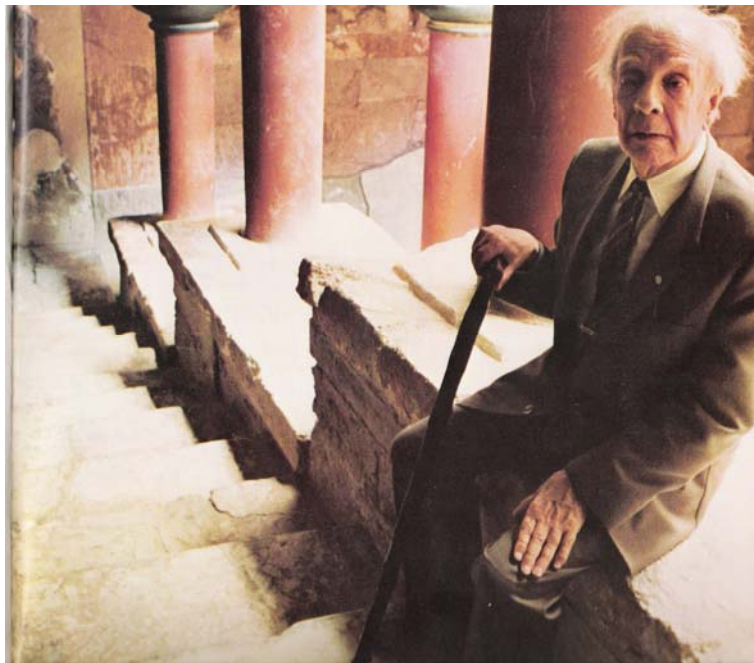


FIGURA 7 – Jorge Luis Borges no Labirinto, Creta, [s.d.]. Foto de María Kodama.
Fonte: BORGES, Atlas [1984], p. 60.

Essa noção espaço-temporal, contudo, aparece em outros pontos do *Atlas* de Borges, como na necessidade de voltar à Turquia para começar a descobri-la, ou no desterritorializante tratamento dirigido a Genebra, em especial:

²⁴⁵ SOUZA. *O século de Borges*, p. 89.

De todas as cidades do planeta, das diversas e íntimas pátrias que um homem vai procurando e merecendo, Genebra parece-me a mais propícia para a felicidade. Devo-lhe, a partir de 1914, a revelação do francês, do latim, do alemão, do expressionismo, de Schopenhauer, da doutrina de Buda, do taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn e da saudade de Buenos Aires. Também a do amor, a da amizade, a da humilhação e a da tentação do suicídio. Na memória tudo é grato, até a desventura. Essas razões são pessoais; direi uma de ordem geral é enfática. Diferentemente de outras cidades, Genebra não é enfática. Paris não ignora que é Paris, a decorosa Londres sabe que é Londres, Genebra quase não sabe que é Genebra. As grandes sombras de Calvino, de Rousseau, de Amiel e de Ferdinand Hodler estão aqui, mas ninguém as lembra ao viajante. Genebra, um pouco à semelhança do Japão, renovou sem perder seus outroras. Perduram as ruas montanhosas da Vieille Ville, perduram os sinos, as fontes, mas há também outra grande cidade de livrarias e comércios ocidentais e orientais. Sei que voltarei sempre a Genebra, talvez depois da morte do corpo.²⁴⁶

Texto autobiográfico ou autoficção? Literatura de viagem ou prosa-poética?

Atlas é a penúltima obra publicada em vida por Borges, misto de prosa poética e poesia, em que se volta, ironicamente, à origem oral da literatura e ao mito; refaz às avessas a tradição ocidental, amparando-se na sombra de Homero e de outros precursores. A literatura autobiográfica se faz como os textos de viagem, ambos apelam a reconhecimentos diferentes. O autobiográfico necessita de leitores que o reconheçam (discursivamente) e o autor de viagem necessita de leitores que reconheçam (não por havê-lo visto antes) aquilo que descreve. De acordo com Molloy, os dois gêneros

²⁴⁶ BORGES. *Atlas* [1999], p.473. “De todas las ciudades del planeta, de las diversas e íntimas patrias que un hombre va buscando y mereciendo en el decurso de los viajes, Ginebra parece la más propicia a la felicidad. Le debo, a partir de 1914, la revelación del francés, del latín, del alemán, del expressionismo, de Schopenhauer, de la doctrina del Buddha, del Taoísmo, de Conrad, de Lafcadio Hearn y de la nostalgia de Buenos Aires. También la del amor, la de la amistad, la de la humillación, y la de la tentación del suicidio. En la memoria todo es grato, hata la desventura. Esas razones son personales; diré una de orden general. A diferencia de otras ciudades, Ginebra no es enfática. Paris no ignora que es Paris, la decorosa Londres sabe que es Londres, Ginebra casi no sabe que es Ginebra. Las grandes sombras de Calvino, de Rousseau, de Amiel Y de Ferdinand Hodler están aquí, pero nadie las recuerda al viajero. Ginebra, um poco a semejanza del Japón, se há renovado sin perder sus ayerres. Perduran las callejas montañosas de la Vieille Ville, perduram las campanas y las fuentes, pero también hay outra gran ciudad de librerías y comercios occidentales y orientales. Sé que volveré siempre a Ginebra, quizá después de la muerte del cuerpo.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 38.

apelam ao reconhecimento de uma convenção – as regras do jogo –; o primeiro, à mimese de identidade, e o segundo, à mimese de experiência.²⁴⁷. Em *Atlas* a linha entre os gêneros é muito tênue. O literário se dilui e se transforma através de seu caráter intersticial, seja como *texto-corpus* ou como disseminador de conceitos da ficção e da autobiografia. Nesse âmbito, partindo da discussão de conceitos sobre a representação da viagem numa perspectiva teórica, é possível ler de forma também nova textos como *Atlas*, considerado periférico na obra desse escritor consagrado, sobretudo, como ficcionista.



FIGURA 8 – Jorge Luis Borges em Genebra, [s. d.]. Foto de María Kodama.

Fonte: BORGES, *Atlas* [1984], p. 39.

Nesse sentido, a noção de “saber narrativo”, que desponta nas reflexões acadêmicas, na crítica e na teoria da literatura contemporâneas, justifica-se pela perda

²⁴⁷ MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 244.

de características legitimadoras, que outrora possibilitavam um conhecimento exaustivo e verossímil do real. Em “Do rigor à ciência”²⁴⁸, primeiro fragmento do texto “Museu”, de *O fazedor* (1960), Jorge Luis Borges, ao fazer menção à busca da precisão do saber científico, apresenta uma versão irônica de seu produto, através da imprecisão do mundo reproduzido pela cartografia (mundo criado pela ciência), um mundo sem leitura e sem crítica:

Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o mapa do império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmesurados não foram satisfatórios e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele. Menos afeitas ao Estudo da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos desertos do Oeste perduram despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos; em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas.²⁴⁹

Técnica de representação de realidades espaciais, a cartografia é assaltada pela precisão científica. Nesse texto de Borges, entretanto, é transformada em simples atividade de reprodução, o absurdo “ponto a ponto”. Cartografia e “disciplinas geográficas” são tomadas como representantes de toda a ciência moderna que está contaminada pelo rigor. O livro de viagem borgiano é um meio de cartografar, de

²⁴⁸ Embora Jorge Luis Borges indique a fonte/autoria de “Do rigor à ciência” – “(Suárez Miranda: *Viajes de Varones Prudentes*, livro quarto, cap. XLV, Lérida, 1658.)” – esse fragmento apresenta-se como intertexto de uma passagem de “O homem na lua”, de Lewis Carroll. CARROLL. *Sylvie e Bruno*, p. 334-339.

²⁴⁹ BORGES. *O fazedor*, p. 247. “En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logro tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio toda una Provincia. Con el tiempo, esos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colégios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio que tenia el tamaño del Imperio y coincidia puntualmente con él. Adictos al Estudio de la Cartografía, las Generaciones siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y de los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruínas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra relíquia de las Disciplinas Geográficas.” BORGES. *Obras Completas* v. 2 [1989], p. 225.

miniaturizar o (seu) universo, metaforizado, antes, pela biblioteca de babel. A sugestiva redução do orbe, para usar uma palavra do escritor, pode ser percebida pela disposição e escolha das fotografias e textos-leitura. “Colecionar fotos é colecionar o mundo,” escreveu Susan Sontag.²⁵⁰ *Atlas*, como queria Borges, não é uma coletânea de textos ilustrados por fotografias ou vice-versa: os “títulos” correspondem a unidades e, ao serem organizados da forma em que são publicados, eles se apresentam como uma coleção das viagens pessoais realizadas na penúltima década do século XX, em sua maioria feitas e selecionadas por María Kodama. As junções das fotos aos textos borgianos fazem do livro uma construção do escritor, uma *performance*. Várias fotos parecem revelar poses do escritor, como aquelas editadas em “A deusa gálica”, “Genebra”, “Meu último tigre”, “Hotel Esja, Reikiavik”, “Ars Magma”, “Madrid, julho de 1982”, “Laprida, 1214”, “Colonia del Sacramento” e “De salvação pelas obras”.

Susan Sontag, em seus estudos *Sobre fotografia*, apresenta uma leitura acerca da presença e influência das imagens no comportamento humano e o entendimento da realidade. Para a pesquisadora, a realidade sempre foi interpretada por imagens e os filósofos, desde Platão, tentaram amenizar essa dependência interpretativa, mas o pensamento científico e humanístico do século XIX, uma era de descrença, reforçou a lealdade às imagens. Segundo ela, “um sentido do real decididamente mais complexo cria seus próprios fervores e simplificações compensatórios, entre os quais o mais viciante é tirar fotos”.²⁵¹ Como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado, também ajudam-nas a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras. Assim:

²⁵⁰ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 13.

²⁵¹ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 178.

A fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo. Pela primeira vez na história, pessoas viajam regularmente, em grande número, para fora de seu ambiente habitual, durante breves períodos. Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão. As fotos documentam seqüências de consenso realizadas longe dos olhos da família, dos amigos, dos vizinhos.²⁵²

Nos termos de Sontag, o registro da viagem em fotografia é uma obsessão moderna. Se se pensar a publicação da coleção de fotografias das viagens borgianas em *Atlas* e sua recente divulgação em exposição itinerante,²⁵³ poder-se-ia dizer que Borges fez turismo, contando com um modo de *performance* e de apelo, nos termos de Sontag. Entretanto, os textos do livro possibilitam visualizar o olhar borgiano, cuja percepção enxerga o mundo de dentro da caverna.

A escrita de viagem, aqui, não deve ser entendida apenas como matéria de realização da arte, mas como *topos* do “espaço nômade do saber”²⁵⁴ que é a literatura. Literatura que não garante informação de um saber científico, mas um não-saber por onde perpassam vários outros discursos num intercâmbio interdisciplinar. Assim, a literatura topográfica de *Atlas* fornece categorias operacionais para a investigação da ocorrência e significação da escrita de viagem em memórias autobiográficas de

²⁵² SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 19-20.

²⁵³ Em agosto de 2006, a Fundación Internacional Jorge Luis Borges organizou uma exposição itinerante contendo cerca de 130 fotografias (muitas inéditas) do álbum pessoal herdado por María Kodama, denominada “El Atlas de Borges”. A exposição, baseada no livro em estudo, foi vista pelo público de vários países da América e da Europa.

²⁵⁴ SOUZA. *Crítica cult*, p. 39-46.

escritores latino-americanos do século XX, dialogando com outras áreas do conhecimento.

É justamente a literatura desterritorializada que garante ao texto outra dicção, outra cartografia. A operação de um deslocamento na relação entre tradição, relato e viagem desse escritor-viajante e leitor-viajante, Jorge Luis Borges, figura uma ruptura. “Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio que temos direito a essa tradição, maior que o que podem ter habitantes de qualquer outra nação ocidental”,²⁵⁵ escreveu Borges em *Discussão*.

Esse mesmo Borges se confirma na topografia de *Atlas*, em que se inscreve como um viajante em busca do constante (re)conhecimento da cultura ocidental que, ao mesmo tempo, possibilita uma direção ao Oriente, como se nota em “Veneza”. A tradução de Richard Burton de *As mil e uma noites* foi a versão que permitiu a Borges conhecer o mundo oriental, árabe. O último texto, nesse sentido, é marcante. As imagens e palavras que findam a cartografia do *Atlas* referem-se ao Oriente, à cultura e literatura japonesas. “Da salvação pelas obras” é o título da unidade. O texto apócrifo é um típico palimpsesto borgiano de uma narrativa da mitologia das divindades de Shinto, que se reuniram em Izumo. As divindades se reuniram e criaram o Japão e o mundo. O homem imaginou instrumentos, como o arado, a chave, o caleidoscópio, e também a espada, a arte da guerra e uma arma invisível que poderia ser o fim da história. As divindades:

²⁵⁵ BORGES. *Discussão*, p.294. “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo que tenemos derecho a esta tradición, mayor el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 294.

Ficaram pensando. Outra divindade disse sem pressa:
‘É verdade. Eles imaginaram essa coisa atroz, mas também esta,
que cabe no espaço que suas dezessete sílabas abarcam’.
Entoou-as. Estavam em um idioma desconhecido e não pude
entendê-las.
A divindade maior sentenciou:
‘Que os homens perdurem’.
Assim, por obra de um *haiku*, a espécie humana se salvou.²⁵⁶

Pode-se depreender que a literatura, a poesia, mais especificamente a poesia oriental *haiku*, possui um “dom”²⁵⁷ de salvar a humanidade. Valendo-se de Foucault: “A fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita se aloja no interior das possibilidades da língua; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra”,²⁵⁸ ato de uma palavra que também pode ser registrada em ideograma, registro que Borges tocou em sua origem, no extremo Oriente.

A imagem que finda o *Atlas* exhibe a mão direita do viajante tocando uma superfície de pedra vertical que é transformada em linguagem pelo contato dos dedos com o baixo-relevo do ideograma. Descobrir o desconhecido, contudo, não é uma especialidade apenas de Simbad, Erico el Rojo e Copérnico. O conhecimento é o desejo que move a geografia fornecida por *Atlas*, exemplar de uma típica experiência moderna da viagem e de seu registro na escrita, o texto como resultado da combinação entre letra e imagem numa dimensão privilegiada. Já a busca da significação do sentido do *Atlas* foi lançada ao infinito pela letra impressa:

²⁵⁶ BORGES. *Atlas* [1999], p. 505. “Se quedaron pensando. Otra divinidad dijo in apuro: Es verdad. Han imaginado esa cosa atroz, pero también hay esta, que cabe en el espacio que abarcan sus diecisiete sílabas. Las entonó. Estaban en un idioma desconocido y no pude entenderlas. La divinidad mayor sentenció: Que los hombres perduren. Así, por obra de un haiku, la especie humana se salvó.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 91.

²⁵⁷ “Dom” é palavra cara ao universo de Borges, como se pode ver no poema “Los dones” do livro de viagem.

²⁵⁸ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p.289.

O que era um Atlas para nós, Borges?
Um pretexto para entretecer na urdidura do tempo nossos sonhos
feitos da alma do mundo.²⁵⁹

A cartografia de *Atlas*, contudo, difere das visões de mundo pretendidas pelos cartógrafos do Império, por Daneri ou por Funes. Poderia ser identificada com aquela imagem traçada pela história do homem que se propôs a tarefa de desenhar o mundo e

Ao longo dos anos, vai cobrindo um espaço com imagens de navios, de cavalos, de exércitos e de pessoas. Pouco antes de morrer, descobre que traçara a imagem de seu próprio rosto. Talvez esse seja o caso de todos os livros.²⁶⁰

²⁵⁹ KODAMA in BORGES. *Atlas*, p. 506. “¿Qué era um atlas para nosotros, Borges? Un pretexto para entretejer en la urdimbre del tiempo nuestros sueños hechos del alma del mundo.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 451.

²⁶⁰ BORGES. *Ensaio autobiográfico*, p. 139. “After many years, he has covered a blank wall with images of ships, towers, horses, weapons, and men, only to find out at the moment of his death that he has drawn a likeness of his own face. This may be case of all books [...]” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 153.

PARTE II

ESCRITA SOBRE AS ROTAS

UMA TOPOGRAFIA DA VIAGEM NA LITERATURA LATINO-AMERICANA

*Viajamos, não só para eludir problemas
constringentes de vida pessoal, nacional ou
universal, mas para tentar uma identificação
com o mundo, uma nova leitura de ambientes
diversos.*

Murilo Mendes

3.1 “POR QUE E PARA QUE VIAJA O HABITANTE DO NOVO MUNDO?”

Tema clássico na literatura, a viagem mobiliza o princípio da pluralidade cultural. Aquelas empreendidas por escritores latino-americanos, como Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, ao Velho Mundo evidenciam uma ruptura na relação entre o escritor da periferia e a metrópole. Partem da cópia para o modelo, mas também para a hesitação de um “entre-lugar”, termo que Silviano Santiago atribui às manifestações do discurso cultural latino-americano²⁶¹ na interação com a Europa.

Os relatos dos primeiros viajantes (do descobrimento) abriram caminho para a construção e internalização do imaginário do “Novo Mundo”, que foi reforçado pelas narrativas de viagem do século XVIII, de modelo iluminista, e por aquelas mais descritivas do século XIX, inspiradas no exotismo. Uma internalização que significa “a domesticação pela diferença”,²⁶² nas palavras de Luiz Costa Lima em seu texto “O transtorno da viagem”. No âmbito da teoria literária, a escrita de viagem não se enquadra em um gênero específico. Pode ser considerada uma construção textual em

²⁶¹ SANTIAGO. *Uma literatura nos trópicos*, p. 11-28.

²⁶² COSTA LIMA. *Pensando nos trópicos*.

trânsito pela qual podem perpassar dicções como as de documento histórico, documento etnográfico etc., além de uma feição estetizante, própria da linguagem literária. Interdisciplinar, o estatuto da escrita da experiência do deslocamento propicia a espacialidade de trocas culturais, como coloca Otavio Ianni em “A metáfora da viagem”:

[...] toda viagem destina-se a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as. Ao mesmo tempo em que demarca diferenças, singularidades ou alteridades, demarca semelhanças, continuidades, ressonâncias. Tanto singulariza como universaliza... Sob vários aspectos, a viagem desvenda alteridades, recria identidades e descortina pluralidades.²⁶³

Nesse sentido, percebe-se que as ocorrências da viagem são significativas para a construção de identidades na América e seus escritos podem ser considerados inventários culturais profícuos para se observar questões identitárias. Para Silvana Maria Pessoa de Oliveira:

O homem que viaja geralmente opera segundo linhas geográficas, dedicando-se a espacializar, a ampliar cada vez mais os horizontes. Vistas como processo de desenraizamento, construção de uma nova cartografia e circulação intermitente, as viagens constituem os sujeitos. Duas figurações nelas se destacam: o viajante e o estrangeiro, duas faces de uma só moeda: sujeitos que se deslocam, que mudam de lugar, de paisagens.²⁶⁴

A literatura, pois, ao enfatizar a viagem, compromete-se com determinada cartografia do espaço territorial e cultural. *Carta geográfica*, de Murilo Mendes, e *Atlas*,

²⁶³ IANNI. *Revista de Cultura Vozes*, p. 3.

²⁶⁴ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 127.

de Jorge Luis Borges, são livros que, ao expressarem nos títulos verbetes das ciências geográficas, denotam a construção de uma dimensão topográfica do “espaço nômade do saber”²⁶⁵ que é a literatura, especificamente a literatura de viagem produzida por escritores nascidos em ex-colônias, em diálogo com outras ciências.

O termo “viagem” carrega inúmeros sentidos e, na literatura, abarca referências ao ato real e/ou imaginário de viajar. Discorrendo sobre a viagem imaginária e o texto literário, Silvana Maria Pessoa de Oliveira trata de narradores viajantes que empreenderam viagens reais ou ficcionais e que têm um ponto de convergência: “a ênfase na imaginação que, aliada à faculdade do ver e do ouvir, transforma-os em contadores de histórias, em mercadores de signos.”²⁶⁶ Segundo ela:

Dos viajantes do “maravilhoso”, que percorriam geografias lendárias – como Marco Pólo, Fernão Mendes Pinto ou Antônio Pigafetta –, ao viajante contemporâneo, algo se altera. A peregrinação medieval, com seu sentido místico e tendo a busca dos valores transcendentais – simbolizados principalmente pelo Santo Graal –, uma de suas principais demandas, cede lugar, posteriormente, à expedição individual, à *tournée* que, no Século das Luzes, exerce forte atração sobre as elites européias.²⁶⁷

Tendo em vista essas mudanças relativas à presença de viajantes e de viagens na literatura, Oliveira estabelece e desenvolve uma tipologia dos viajantes: o peregrino medieval, o viajante iluminista, o viajante romântico, o andarilho e o viajante erudito. A passagem acima trata do peregrino medieval. O viajante iluminista seria aquele que, portador de uma visão totalizante do mundo, se desloca por rotas insólitas

²⁶⁵ Cf. SOUZA. *Crítica Cult*, p. 39-46.

²⁶⁶ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 203.

²⁶⁷ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 43.

“munido de um olhar adestrado e de um conhecimento técnico pronto para ser aplicado ‘corretamente’ ao seu objeto, o viajante ilustrado segue roteiros de mares e terras só recentemente conhecidos”.²⁶⁸ O elemento fugidio e evanescente, a confissão e o privilégio conferido à emoção constituem a regra do viajante romântico que, “ao sair em busca das *Terrae Incognitae*, não contaminadas pela civilização, deixa-se encantar pelas viagens e lugares distantes, onde pode [...] dar livre curso à *rêverie* e operar uma transformação narrativa na linguagem”²⁶⁹. O andarilho seria aquele

Globe-Trotter, perambulante e repórter, esse viajante enumera predominantemente fatos, personagens, histórias, filtrando-as através de um senso prático e inventariante, que se alia à concepção enciclopedista e cientificista que ele delega ao ofício da escrita.²⁷⁰

Por último, o viajante erudito viaja no intuito de comprovar *in loco* as leituras acumuladas. Uma atitude que, conforme Oliveira, é uma estratégia para comprovar a verossimilhança do relato:

Tal verossimilhança seria garantida pela longa descrição dos costumes dos povos e terras visitados, bem como através da preocupação minuciosa com o detalhe como se este fosse a chancela capaz de torná-la confiável.²⁷¹

Em *O Brasil não é longe daqui*, Flora Süssekind se volta para os primeiros passos da ficção brasileira e revela a importância que a viagem vai assumir na

²⁶⁸ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 45.

²⁶⁹ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 46.

²⁷⁰ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 45.

²⁷¹ OLIVEIRA. *De viagens e de viajantes*, p. 45.

configuração do narrador de ficção do Brasil do século XIX. Sússekind também trata a problematização da quase ausência da produção de textos considerados relatos de viagem por escritores brasileiros da época e aponta o reconhecimento da presença das viagens na escrita, mas não em textos que seriam necessariamente do gênero do relato de viagens.

De fato, só se multiplicam significativamente os exemplos do gênero a partir do momento em que são definidas fronteiras um pouco mais rígidas entre a escrita literária e os escritos e narrativas ‘científicos’ ou de simples registro de expedições e redefinidas essa figuração inicial do narrador de ficção como viajante e o tipo de relações possíveis entre prosa e ficção e relato de viagem já nos anos 50.²⁷²

Se entre o oitocentos e o novecentos o ato de viajar não era recorrente entre os brasileiros, na virada para o século XX seus registros e desdobramentos despontam com certa frequência, conforme demonstra o estudo de Thaís Pimentel, *De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*, que aborda as viagens empreendidas por homens das letras para a Europa, cuja cultura era percebida como modelar. Os registros dessas viagens são entendidos pela historiadora como peças importantes na construção de um imaginário dos brasileiros sobre o que era o mundo além das fronteiras do Brasil. Viagens que seriam um movimento inverso daquelas primeiras direcionadas ao Novo Mundo, cuja intenção era impor os códigos da civilização ocidental aos “bárbaros”, um movimento de busca e reconhecimento desses mesmos códigos. Os viajantes brasileiros, segundo Pimentel, são portadores de uma intencionalidade explícita: “desejam marcar sua presença no cenário de uma cultura

²⁷² SÚSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 54.

onde poucos detêm esse privilégio”²⁷³ e, por produzirem uma narrativa histórica não ficcional, aproximam-se dos andarilhos e dos eruditos da tipologia elaborada por Pessoa.

Experiência limitada a poucos até os dias de hoje, por mais que se aceite a idéia da "democratização" proporcionada pela indústria do turismo, viajar, nas primeiras décadas desse século, era algo restrito apenas aos brasileiros bem-nascidos. Estes, no entanto, já tinham tradição de visitar o velho continente, uma vez que as trocas, tanto comerciais quanto culturais, aconteciam desde os primórdios da civilização.²⁷⁴

Bem-nascidos, esses viajantes se direcionam ao Velho Mundo a fim de comprovar o que já conhece ou de buscar complemento à sua formação, perfazendo a tradição do *Grand Tour* inglês do século XVIII, cuja viagem era entendida como alargamento de experiências e meio de expansão do conhecimento do indivíduo.²⁷⁵ Pode-se entender que a prática dessa viagem estaria condicionada e seria motivada por uma espécie de naturalização do saber, pois o ambiente dos bem-nascidos propicia(ra) um natural hábito de práticas culturais que legitimam o acesso ao conhecimento herdado do velho continente.

Já a “democratização” da viagem, propiciada pela indústria do turismo, que pode ser lida na obra *Viagem pela irrealidade cotidiana*, de Umberto Eco, instiga Silviano Santiago a trilhar considerações acerca da dialética da viagem e suas implicações na questão da dependência cultural que acompanha as relações entre América e Europa, no já citado artigo “Por que e para que viaja o europeu?”. Na

²⁷³ PIMENTEL. *De narrativas e de viajantes*, p. 43.

²⁷⁴ PIMENTEL. *De narrativas e de viajantes*, p. 76.

²⁷⁵ SETA *apud* PIMENTEL. *De narrativas e de viajantes*, p. 59. Sobre essa configuração da viagem, vide também texto de Philippe Berthier, “Viagem à Itália.” BERTHIER. *O olhar de Orfeu*, p. 191-215.

tentativa de responder à indagação que move e dá título ao texto, Santiago se pauta na resposta dada por Camões – a de que “o europeu viajava para propagar a fé e o império”,²⁷⁶ que não enfatiza o aspecto gratuito da viagem, mas a sua finalidade expansionista e colonizadora.

A postura camoniana é válida enquanto o Novo Mundo permanece na situação de colônia do Velho, época também marcada pelas expedições de viajantes que mapearam as colônias.²⁷⁷ A partir da emancipação colonial, o objetivo dessa viagem toma novos rumos: “Passa a ser o requisito inadiável para que a jovem nação dê continuidade ao processo de ocidentalização em que entrou sem ter pedido. A viagem do europeu tem uma função docente e modernizadora”.²⁷⁸ Aí surgiram as missões culturais, as cooperações técnicas e os convênios que, no Brasil, têm como exemplos a missão francesa de 1816, responsável pela criação de escolas de ciências, e a fundação da Universidade de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Neste momento, período em que acontece a viagem de Claude Lévi-Strauss aos trópicos, despontam ensaios de diálogo entre intelectuais americanos e europeus, como um transplante de idéias progressistas para os trópicos,²⁷⁹ isso sem mencionar outras formas de diálogo que também aconteceram em outros momentos, como, por exemplo, aqueles do movimento modernista brasileiro, do Ultraísmo argentino, entre outros.

²⁷⁶ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 190.

²⁷⁷ Cumpre-se registrar a diferença entre os processos de colonização da América hispânica e América portuguesa, como bem observa Sérgio Buarque de Holanda em “O semeador e o ladrilhador”, texto em que discorre sobre a fundação das cidades e a vida intelectual na América espanhola e no Brasil. HOLANDA. *Raízes do Brasil*, p. 93-138.

²⁷⁸ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 197.

²⁷⁹ Em “A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos”, Silviano Santiago discorre sobre esses diálogos. Cf. SANTIAGO. *Scripta*, p. 85-97.

Em meio a essa efervescência de idéias e artes, surgem no cenário das letras latino-americanas, cada qual em seu recanto, Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, intelectuais cujas trajetórias poético-biográficas desenham respostas para outra pergunta formulada por Silviano Santiago: “Por que e para que viaja o habitante do Novo Mundo?”²⁸⁰ À tríade de intelectuais do Novo Mundo que assumiram o que neles existe de europeu (Henry James, T. S. Eliot e Murilo Mendes) listada por Santiago como “espíritos mais universalistas e menos ‘provincianos’”,²⁸¹ pode-se somar Jorge Luis Borges.

As cartografias das viagens muriliana e borgiana ocupam um lugar ímpar na geografia da literatura mundial, quando se considera que seus escritos correspondem a uma literatura oriunda de espaços cujas histórias são marcadas pela tensão de uma herança colonial. As narrativas autobiográficas inscritas sob a forma de relatos, apontamentos ou textos de viagem inscrevem seus autores na condição de sujeitos históricos, conferindo-lhes identidade.

[...] na medida em que viaja, o viajante se desenraíza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante, tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo se reafirma e modifica. No curso da viagem há sempre alguma transfiguração, de tal modo que aquele que parte não é nunca o mesmo que regressa.²⁸²

²⁸⁰ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

²⁸¹ SANTIAGO. *Nas malhas da letra*, p. 203.

²⁸² IANNI. *Revista de Cultura Vozes*, p. 19.

A partir da experiência de estar em lugares variados, conhecendo culturas diferentes, o sujeito tende a se tornar cidadão do mundo. Para Eugen Weber, desde o momento em que os indivíduos começam a viajar pelo prazer de viajar, eles também o fazem pelo prazer de dizer que viajaram: “mesmo com o passar do século [XIX], viajar continuou a ser um feito excepcional, e aqueles que provavam seus encantos tornavam-se, eles também, excepcionais”.²⁸³ A escrita da viagem cristaliza esse sentimento em atitude materializada em livro. Os gestos de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges de escreverem sobre suas viagens pelo mundo, entretanto, podem ser entendidos como uma atitude de revisitação de uma narrativa antiga, que se confunde com a própria história do Ocidente cantada por Homero.

Levando-se em conta que exílio e viagem estão presentes no projeto de “políticas de identidade e de globalização”,²⁸⁴ relacionando o uma espécie de “atração do mundo”, constata-se que a viagem, traço de união, lugar *entre*, deve ser compreendida de forma dialética e atentando-se para seus inúmeros significados. Nesse âmbito, a relação entre viagem e escrita, apreensível na produção de escritores-viajantes, constitui-se um ponto de partida para se discutir a configuração da viagem no panorama teórico da literatura e da produção cultural das ex-colônias do Novo Continente. Essa reflexão encontra respaldo nas considerações de Myriam Ávila sobre o motivo da viagem na literatura latino-americana e suas significações:

²⁸³ WEBER. *França fin-de-siècle*, p. 216.

²⁸⁴ SANTIAGO. *Gragoatá*, p. 31-54.

Com a crise dos meta-relatos ou narrativas mestras na contemporaneidade abalam-se os parâmetros fundadores do pensamento ocidental e com eles os critérios pelos quais se pautava a literatura. Essa passa a ser então uma literatura em trânsito, sem barreiras fixas, marcada pela errância que faz da viagem sua metáfora por excelência.²⁸⁵

As literaturas de *Carta geográfica* e *Atlas*, livros considerados periféricos nas obras desses escritores consagrados, sobretudo, como poeta e ficcionista, respectivamente, despontam nesse lugar de trânsito, nesse lugar *entre*. A profusão de textos e leituras que neles aflora conduz à percepção de que ambos os escritores, ao imprimirem seus textos de viagem, criam um novo arranjo. Revisitam a antiga tradição de narrar experiências e instauram um novo texto, operando um deslocamento na relação entre tradição, relato e viagem.

Essas literaturas assumem uma posição diferente, cultural e politicamente, daquelas descritas pelos primeiros viajantes europeus na época das descobertas. Ultrapassa-se a mera narrativa de deambulação testemunhal e refaz-se às avessas a viagem do etnólogo Claude Lévi-Strauss. Em *Tristes trópicos*, o pesquisador francês assevera que a América não desconhecia a cultura européia de que é produto, o que desconhecia eram os valores da idade madura por que passaram as cidades da Europa. O ensaio antropológico e autobiográfico do estudioso francês trava uma discussão sobre o transplante das idéias européias para os trópicos, material ainda renovável ante uma nova reflexão sobre a temática da viagem e sua escrita enquanto elementos agregadores de discursos e saberes. Seriam os trópicos, então, o *topos* do encontro da tradição com o

²⁸⁵ ÁVILA. *O retrato na rua*, p. 81.

novo, de onde partiram Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, escritores do século XX que viajaram e escreveram sobre suas viagens.

3.2 CARTA GEOGRÁFICA E ATLAS: TRÂNSITOS GEOGRÁFICOS E CULTURAIS

Carta geográfica e *Atlas* permitem reflexões e articulações entre os discursos autobiográficos e a construção de pontes teóricas entre o real e a ficção, a ficção e a teoria. Conforme Eneida Maria de Souza,²⁸⁶ os princípios básicos da crítica biográfica resultam na produção de um saber narrativo criado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo. Segundo ela, os atos da experiência, quando interpretados como metáforas e componentes importantes para a construção de biografias, integram-se ao texto ficcional sob a forma de uma representação do vivido.

Em livros de viagem, a representação do vivido é exteriorizada pelo escritor-viajante, autor e personagem de sua “narrativa”, que sugere a construção da escrita de uma vida que existe como recorte por trânsitos geográficos e cronológicos, de onde se eleva a identidade. Esses textos são inscritos pela memória, construída entre o esquecer e o lembrar, e pela imaginação. Os registros memorialísticos e autobiográficos são elaborações discursivas que se abrigam sob a garantia da sinceridade regida por um “pacto” – afirmação da identidade autor-narrador-personagem – estabelecido entre autor e leitor e que geram uma flexibilidade dos limites entre o documental e o ficcional:

²⁸⁶ SOUZA. *Crítica cult*, p. 111-120.

A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção. Apesar do aval da sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou o caráter documental narrado.²⁸⁷

Se obras autobiográficas têm pretensões artísticas, ou seja, são um “ato de discurso *literariamente* intencionado”,²⁸⁸ pode-se incluir como autobiográficas as escritas de viagem que também requerem essa pretensão. Cabe aqui retomar as idéias de Sylvia Molloy, para quem a literatura autobiográfica se faz como os textos de viagem. Ambos apelam a reconhecimentos: enquanto o autobiográfico forja uma mimese da identidade, o texto de viagem forja uma mimese da experiência.²⁸⁹

A concepção de *Atlas* aconteceu antes mesmo da realização da viagem e sua intencionalidade é explícita no prólogo. As páginas desejariam ser monumentos e, nelas, o escritor-viajante imprime os registros de passagens a partir de uma memória seletiva que espelha a intenção de se monumentalizar em livro a experiência do deslocamento, deslocamento cuja importância já se antevia conforme impresso em “22 de agosto de 1983”:

²⁸⁷ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 30.

²⁸⁸ MIRANDA. *Corpos escritos*, p. 25.

²⁸⁹ Cf. MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 244.

As vésperas de uma viagem são uma preciosa parte da viagem. A nossa à Europa começou, de fato, anteontem, 22 de agosto, mas foi prefigurada por aquele jantar do dia dezoito. Em um restaurante japonês reunimo-nos María Kodama, Alberto Girri, Enrique Pezzoni e eu. A comida era uma antologia de sabores fugazes que nos chegavam do Oriente. A viagem, que nos parecia imediata, preexistia no diálogo e no imprevisto champanhe que a dona do local nos ofereceu. Ao singular, para mim, de um lugar japonês na rua Piedad somaram-se as vozes e a música de um coro de pessoas procedentes de Nara ou de Kamakura e que comemoravam um aniversário. Estávamos, portanto, em Buenos Aires, nas próximas etapas da viagem e no evocado e pressentido Japão. Não me esquecerei dessa noite.²⁹⁰

A fronteira entre realidade e ficção é tênue. O Oriente pressentido era uma “antologia” de seus sabores e aromas, advindos da antologia de livros europeus que “formaram” as imagens do oriente borgiano, “o das *Mil e uma noites* lidas, como dizia Rousseau, com ‘uma só mão’, na biblioteca paterna, o oriente de Kipling e do Capitão Burton, de enciclopédias chinesas apócrifas, de não menos apócrifas histórias de viúvas dedicadas à pirataria do imenso mar Amarelo”.²⁹¹ A leitura insurge como complemento do olhar e dos sentidos do viajante cego que “vive uma realidade onde tudo são sombras, ou reflexos de sombras, sobre as paredes de uma caverna de palavras”.²⁹²

Como queria Borges para suas páginas, *Atlas* pode ser lido também como monumento da literatura, e de uma cultura letrada como a daqueles escritores-viajantes

²⁹⁰ BORGES. *Atlas* [1999], p. 501. “Las vísperas de un viaje son una preciosa parte del viaje. El nuestro a Europa comenzó, de hecho, anteayer, el 22 de agosto, pero lo prefiguró aquella cena del dieciocho. En un restaurante japonés nos reunimos María Kodama, Alberto Girri, Enrique Pezzoni y yo. La comida era una antología de sabores fugaces que nos llegaban del Oriente. El viaje que nos parecía inmediato, preexistía en el diálogo y en el imprevisto champagne que nos ofreció la dueña del local. A lo singular, para mí, de un sitio japonés en la calle Piedad se unieron las voces y la música de un coro de personas que procedían de Nara o de Kamakura y que celebraban un cumpleaños. Estábamos así en Buenos Aires, en las próximas etapas del viaje y en el recordado y presentido Japón. No olvidaré esa noche.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 84.

²⁹¹ MONEGAL. *Borges*, p. 48.

²⁹² MONEGAL. *Borges*, p. 50.

tratados por Pimentel, os quais “desejam marcar sua presença no cenário de uma cultura onde poucos detêm esse privilégio. Seu relato é, pois, documento que tem a qualidade de um monumento intencional”.²⁹³

Nesse sentido, o livro borgiano revela a marca de uma dupla *pose* do escritor. A primeira corresponde àquele “ato de discurso *literariamente* intencionado” do livro de viagem, no qual o escritor se põe em atitude conveniente para ser (auto)representado. Imprime-se o cunho (auto)biográfico do indivíduo que expõe no papel passagens de uma vida em trânsito por cidades, países e leituras e que assume, como se observou com Molloy, um “olhar mediado” que coincide com uma realidade biográfica.²⁹⁴ A outra *pose* é literalmente revelada em *Atlas* nas fotografias. Nelas, além da intenção de exposição e registro dos lugares e da própria imagem, nota-se o gesto do escritor de se “posar” para ser retratado, demonstrando o caráter de simulação da imagem (simulacro). A exibição ocorre, então, em dois momentos: o da pose para a foto e o da impressão da foto e das palavras encenadas no livro. A fotografia em si é representação, simulacro, uma arte crepuscular, elegíaca, que brinca com a escala do mundo: “fotografias são pedaços do mundo, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir,”²⁹⁵ lembra Sontag. Borges, ao exibir suas fotografias e dos seus lugares eletivos, poderia estar brincando com suas próprias sombras e com as sombras de pedaços do mundo em miniatura, colecionando-os.

²⁹³ PIMENTEL. *De narrativas e de viajantes*, p. 43.

²⁹⁴ MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 243.

²⁹⁵ SONTAG. *Sobre fotografia*, p. 25.

O detalhe que passa despercebido em uma observação pouco atenta é que *todas* as seqüências de fotos apresentam os mesmos números, tanto dos fotogramas quanto dos filmes. Intencional ou não, esse detalhe inviabiliza os efeitos mencionados acima: aparece, apenas veladamente, o caráter de manipulação na exibição das fotos (é preciso atenção para se descobrir que o que se vê não é o “verdadeiro” filme, saído diretamente da máquina de Borges e de Kodama para as páginas do livro, mas uma montagem que *simula* sê-lo).²⁹⁶

A disposição das imagens no livro borgiano é lida por Luis Alberto Brandão Santos como uma tradução do modo como o tempo e o espaço são tratados: “A exibição de fotogramas seqüenciados – como se efetivamente tivessem produzidos um logo depois do outro – reforça a preocupação em se registrar o fluxo do tempo, o desenrolar dos vários momentos da viagem.”²⁹⁷ A viagem de Borges, entretanto, não se constitui como um percurso linear de rotas preestabelecidas com início, meio e fim, mas antes um recorte de múltiplas viagens, um *patchwork* (a palavra é de Molloy), um contínuo deambular, ou melhor, um flutuar, por analogia à ação da imagem da capa. Imagem essa que Molloy considera emblemática do paradoxo que fecunda o livro, produto de um turismo privado de visão, e que “inocentemente coincide com o gesto de todo autor ao narrar uma viagem: se constrói diante aos olhos do leitor como pessoa viajeira, *posa* para o público”²⁹⁸.

Enquanto em *Atlas*, o “eu” se faz Borges e há toda uma encenação, uma performance do escritor que, literariamente, *posa* para as fotografias, *Carta geográfica* não apresenta imagens, gravuras ou fotos. Suas imagens são produzidas somente pela linguagem. Sua escrita de viagem desliza nos territórios da linguagem – descrição,

²⁹⁶ SANTOS. *Borges em dez textos*, p.35.

²⁹⁷ SANTOS. *Borges em dez textos*, p.35.

²⁹⁸ MOLLOY. *Las letras de Borges y otros ensayos*, p. 241. “[...] inocentemente coincide con el gesto de todo autor al narrar un viaje: se construye ante los ojos del lector como persona viajera, *posa* para el público.” (Tradução minha)

comentário, reflexão – sempre se atendo à linguagem trabalhada, elaborada. Das travessias murilianas por lugares e países, nos anos de 1950 e 1960, brotam recortes e guardados transformados em textos pelo poeta que, maduro e europeizado, reflete o já mencionado menino “coleccionador”:

Ainda menino eu já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos. Eram fotografias de quadros e estátuas, cidades, lugares, monumentos, homens e mulheres ilustres, meu primeiro contato com um futuro universo de surpresas. Colava também fotografia de estrelas e planetas, de um ou outro animal, e muitas plantas.²⁹⁹

Esse ato de aglomerar coisas e guardados está vinculado a uma “estratégia de coleção”, à qual Maria Luiza Scher Pereira se refere como a ultrapassagem de um mero arquivamento de objetos, um “elemento que estrutura sua própria obra literária”.³⁰⁰ O “coleccionar” muriliano parece ter o sentido de estabelecer laços e conexões, formando uma espécie de rede feita de dados culturais, artísticos, mas também pessoais e afetivos que contribuem para o entendimento de sua personalidade e sua escrita. O movimento da escrita de *Carta geográfica*, nesse sentido, parece acompanhar o percurso do viajante que é percebido pela leitura de um texto que margeia o relato da experiência, da crônica, da descrição e que se esquia da aspiração de guia, podendo ser lido, por vezes, como ensaio. Ensaio entendido aqui como experimentação, como lembra Theodor Adorno: “Escreve ensaisticamente aquele que compõe experimentando; quem, portanto, vira e revira o seu objeto, quem o questiona, apalpa, prova, reflete.”³⁰¹

²⁹⁹ MENDES. *A idade do serrote*, p. 973.

³⁰⁰ PEREIRA. *Ipotesi*, p. 13.

³⁰¹ ADORNO. *Theodor Adorno*, p. 180.

Além de se colocar como protagonista da narrativa, já que se trata de escrever sobre a experiência de deslocamento e de trocas culturais vividas em seu itinerário de viagem entre América e Europa, Murilo Mendes busca uma proximidade com o leitor e reforça a idéia de diálogo. A auto-exigência confessada pelo poeta em proceder a uma permanente atualização consigo mesmo deixa marcas em seus livros, como se nota nos apontamentos às margens do exemplar datiloscrito de *Carta geográfica* e de outros livros contidos nas extensas *Notas e variantes*, de sua *Poesia completa e prosa*. Esse procedimento originou uma obra cuja dinâmica repousa num movimento contínuo de transformação e, nesse sentido, vale lembrar a colocação de Laís Correa de Araújo que afirma ser Murilo não só criador, mas o próprio protagonista de sua poesia.³⁰² É esse protagonista que se lê impresso nas páginas de *Carta geográfica*.

“Mas todas as verdadeiras criações do espírito, mesmo as aparentemente impessoais, mesmo uma equação de Einstein, não se resolvem afinal em autobiografia?”³⁰³ questiona Murilo Mendes, no retrato-relâmpago de Jean Arp, apontando uma resposta positiva. Sendo *Carta geográfica* uma criação do espírito, como todas as outras obras, pode-se dizer, então, que ela é autobiográfica. Sobre obras desse gênero, mais especificamente sobre o livro *Itinerário de Pasárgada*, autobiografia poética de Manuel Bandeira, Murilo Mendes escreve ao amigo após ter sido presenteado com o livro:

³⁰² ARAÚJO. *Murilo Mendes*.

³⁰³ MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 1274.

Nos livros desse gênero é difícil o autor escapar à “pose” e ao pedantismo. Você escapou. [...] Junto a tantas informações preciosas, que a posteridade guardará (não só no *Itinerário* como em tantas páginas substanciais da *plaque*), notamos sua elegância, sua humildade e sua finura, que pertence a antiga linha de nosso humanismo cristão, e que – felizmente – destoam de tanto exibicionismo e cafajestismo que vai aí pelo mundo das letras (para não falar no da política e em outros).³⁰⁴

O alerta de Murilo Mendes aos riscos de se cair nas armadilhas da “pose” e do “pedantismo” quando se escreve textos autobiográficos é notado em *Carta geográfica* através de uma lucidez que não deixa de revelar o *pedant* de sua prosa.³⁰⁵ O *pedant* muriliano não é o daquele que expressa ou ostenta conhecimentos que realmente não possui, e sim daquele que ostenta a erudição livresca e o saber da experiência. O daquele Murilo enciclopédico que fala por citações e, por vezes, enxerta trechos informativos humildes que causa a “surpresa de uma intrusão”, e conforme Picchio:

Estas aparentes intrusões de materiais espúrios, estas bruscas mudanças de estilo, estas “quedas”, se quisermos, são porém as que nos fornecem a chave última para uma leitura do Murilo mais secreto e vulnerável, e talvez por isso mesmo mais humano e universal, mais moderno.³⁰⁶

Essas intrusões, por vezes, são figuradas por descrições, referências, citações na língua original. Mais do que ver, o olhar muriliano inventa, recria o objeto

³⁰⁴ MENDES in GUIMARÃES. *Murilo Mendes 1901-2001*, p. 34-35. (Carta de Murilo Mendes para Manuel Bandeira, Bruxelas, 23 de setembro de 1954. Manuscrita. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa.) Nas correspondências o Murilo viajante informa seus itinerários e vai deixando suas pegadas emotivas que serão cartografadas poeticamente; a exemplo, na mesma carta, escreve ao amigo poeta: “Estivemos cerca de 3 meses na Itália, inclusive na Sicília, onde passamos 15 dias. É uma coisa maravilhosa. Imagina V. minha emoção ao ver pela 1.^a vez templos gregos autênticos – com o mar azulíssimo ao fundo! Consolou-me de não poder rever a Espanha. Já escrevi 11 “poemas sicilianos”. No mês próximo, isto é, entre 19 de outubro e 10 de novembro deverei dar conferência na Universidade de Amsterdam.”

³⁰⁵ PICCHIO. *Transístor*, p.11.

³⁰⁶ PICCHIO. *Transístor*, p.13.

de sua descrição. O exercício literário da descrição, da escrita que se nutre e se constrói a partir de uma relação direta com aquilo que se vê, é recriado pelo Murilo viajante que imprime o seu olhar sobre os lugares, as cidades, as pessoas e as obras de arte. Recriação que também ultrapassa o plano do real e se desdobra, muitas vezes, na complementação do vivenciado através do imaginário e da experimentação lingüística, como se lê em uma das passagens de “Fragmento de Paris”:

O cançonetista do cabaré Les Trois Baudets tira da cartola de veludo verde uma lista enorme de frases polêmicas sobre os acontecimentos do tempo, soltando-as no ar à maneira de papagaios. Vai desenrolando as aventuras de *Mister Johnson* que afirma ter chorado ao saber da fuga dum pracinha americano num campo de prisioneiros do Vietnã. *Pauvre Mister Johnson! il est bien brave, il se sacrifie pour le bonheur de l'humanité, il pleure, il risque la migraine ou l'ablation du foie, pauvre Mister Johnson, il faut le consoler, il faut, il faut, il faut absolument lui apporter des gâteau, même un ours en peluche, une bouteille de champagne, un petit soldat de plomb, un télégramme de Tchang-Kai-Chek, pauvre Mister Johnson! Pauvre Mister Jonhson, il a subi l'attaque formidable de Saint-Domingue qui a failli écraser la marine américaine en hi hi! Pauvre Mister Jonhson, il est bien à plaindre, il est bien à plaindre, il a tout à craindre, il faut, il faut, il faut absolument le consoler* (texto inventado por mim, confesso; mas plausível).³⁰⁷

O “olho armado”³⁰⁸ do viajante é refletido nas escritas e nas multifaces do escritor, do leitor, do crítico de arte, do professor, do apreciador minucioso, crítico e discípulo da música, do cristão, do europeu, do mineiro que é Murilo Mendes, e proporciona a construção de identidades. O leitor-viajante que desenha *Carta*

³⁰⁷ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1112. “Pobre Mister Johnson! Ele é bem corajoso, ele se sacrifica pela felicidade da humanidade, ele chora, ele arrisca a dor de cabeça ou a extração do fígado, pobre Mister Johnson, é preciso consolá-lo, é preciso, é preciso, é absolutamente preciso dar-lhe presentes, ainda que seja um urso de pelúcia, uma garrafa de champanha, um soldadinho de chumbo, um telegrama de Tchang-Kai-Chek, pobre Mister Johnson! Pobre Mister Johnson! Ele sofreu o forte ataque de São Domingos que quase aniquilou a marinha americana em hi! hi! Pobre Mister Johnson ele é digno de compaixão, ele é digno de compaixão, ele tem tudo a temer, é preciso, é preciso, é absolutamente preciso consolá-lo [...]”. (Tradução de Rosalvo Pinto)

³⁰⁸ MENDES. *A idade do serrote*, p. 974.

geográfica é munido de uma bagagem de leituras que lhe propicia um olhar diferente sobre o que vê, transformando-se em escritor-viajante. A condição de viajante privilegiado é conservada pelo turismo “não carneiro”³⁰⁹ muriliano, e esse turismo, bem como a própria escrita, foge dos moldes canônicos. Seu itinerário permite a construção de um tecido em que se mesclam cenas como num artifício cinematográfico, de lugares e línguas diferentes.

As recorrentes intrusões de fragmentos em francês no texto muriliano denunciam, além de seu *pedant*, a preferência do escritor pela língua latina, na qual também lera a “grande trindade Baudelaire-Rimbaud-Mallarmé”,³¹⁰ e seus escritores eleitos, “Cervantes, Pascal, Stendhal”.³¹¹ Sobre isso declarou o poeta em entrevista:

Fui conhecer muito mais tarde os poetas metafísicos ingleses. Aliás, devo dizer, com toda a humildade, que não consegui nunca meter o inglês na minha cabeça. Um amigo meu, escritor, me esclareceu sobre isso, dizendo que o meu tipo mental só se adapta às línguas latinas. [...] Dediquei-me então às línguas latinas. [...] O inglês, pela vida a fora, eu li em traduções, muitas vezes com o texto original ao lado. Mas não posso citar nada em inglês, por uma espécie de honestidade. Li muito Donne, releio, mas isso é mais recente. Acho esquisitíssimo não ter nenhuma afinidade com a língua inglesa, não tenho mesmo, o que posso fazer? Assim, minha afinidade com os poetas metafísicos ingleses só pode ser, só é, meramente ocasional.³¹²

A abertura de Murilo Mendes para línguas latinas se cristaliza literariamente no exercício da escrita de poesia e prosas em outras línguas, a exemplo de *L'occhio del poeta e Ipotesi*, este livro de poemas compostos diretamente em italiano, e *Papiers*,

³⁰⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1110.

³¹⁰ MENDES *apud* TREVISAN. *Revista de Cultura Vozes*, p. 111.

³¹¹ MENDES. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*, p. 52.

³¹² MENDES *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 356-357.

livro escrito em francês. Munido de uma bagagem de leitura, o poeta que se considera filho adotivo do pai de Dom Quixote, Miguel de Cervantes, viaja pelas letras de línguas outras. A preferência muriliana, entretanto, opõe-se ao repertório de leituras cartografado no *Atlas* borgiano, que indica a predileção do escritor argentino pelo mundo anglo-saxão, pela língua que acreditava ser sua por direito de nascimento,³¹³ a inglesa.

O escritor argentino, que lera pela primeira vez *Quixote* em inglês, educou-se na Europa, mais especificamente em Genebra, onde aprendera outras línguas como o francês e o alemão, perfazendo os conhecimentos de uma cultura anglo-saxônica que também lhe era transmitida pelo sangue, como lembra Emir Rodríguez Monegal ao abordar a circunstância cultural da formação de Jorge Luis Borges:

A influência de uma avó inglesa, que lhe ensina a ler na língua de Dickens antes que aprenda a fazê-lo na língua de Galdós; o modelo tutelar de um pai, professor de psicologia num colégio inglês de Buenos Aires, marcam desde o começo a formação de Borges (ou Georgie, como é chamado em família) com o selo de uma cultura anglo-saxônica que copia à distância os moldes de uma cultura imperial.³¹⁴

Desde muito, Borges lançava mão literariamente da língua inglesa, a exemplo da biografia *Evaristo Carriego* (1930), escrita inicialmente em inglês e traduzida para o espanhol pelo próprio escritor, e o *Ensaio autobiográfico*, ditado e publicado originalmente em inglês nas páginas de *The New Yorker*, em 1970, e posteriormente como “An autobiographical essay”, em *The Aleph and Other Stories*, de 1970.

³¹³ Cf. BORGES. *Ensaio autobiográfico*, p. 155.

³¹⁴ MONEGAL. *Borges*, p. 51.

As páginas do *Atlas* borgiano, embora escritas integralmente na língua de *Quixote*, fixam a expressa presença dessa cultura pelas coordenadas de leituras e citações dos “heróis literários” eletivos e de seus universos ficcionais, seja através dos encontros com George Berkeley, Wellington, Yeats, Joyce, Ulisses, no território sacro irlandês; Shylock em Veneza; Shakespeare e Kepler em um sonho na Alemanha; Coleridge em Atenas e Lugano; Shakespeare e Shelley na Grécia; Jonathan Swift, Conrad, William Blake, Swedenborg, Poe etc. Em um mesmo mapa, esses personagens são sombras que convivem com outras sombras migradas de enciclopédias ou da Buenos Aires do tempo de Rosas, Artigas e Solano López, Isidoro Soárez, Macedonio Fernández. Enfim, são pontos dos trânsitos geográficos e literários perfilados pelo viajante que já havia registrado em suas páginas autobiográficas: “Fiz numerosas peregrinações literárias: os lugares favoritos de Hawthorne em Salem, aos de Emerson em Concord, aos de Melville em New Bedford, aos de Emily Dickinson em Amherst e ao de Longfellow na esquina em que esse morava.”³¹⁵

Duas faces de leitura permeiam as escritas dos livros de viagens de Murilo Mendes e de Jorge Luis Borges. Uma primeira, exterior, oriunda da percepção de uma realidade objetiva, ou seja, das viagens concretamente realizadas pelos escritores que assumem a posição de leitores de espaços e culturas; e uma segunda, interior, proveniente da experiência do contato físico, que recebe uma elaboração para ser assimilada e incorporada à escrita, à literatura, uma viagem mais transcendente realizada pelo escritor-viajante. Um movimento entre essas duas faces é criado na releitura – entender releitura também como viagem – de cada escritor de seus trânsitos

³¹⁵ BORGES. *Ensaio autobiográfico*, p. 148. “I made numerous literary pilgrimages – to Hawthorne’s in Salem, to Emerson’s in Concord, to Melville’s in New Bedford, to Emily Dickinson in Amherst, and Longfellow’s around the corner from where I lived.” BORGES. *The Aleph and Others Stories*, p. 181-182.

geográficos e literários, os quais se desdobram em outros movimentos: o da passagem de leitor-viajante a escritor-viajante e vice-versa. Há uma desagregação e descentramento do corpo físico e do tempo, e o deslocamento também abarca a viagem-invenção.

São comuns nas duas obras a ficcionalização de lugares visitados e o culto de um espaço simbólico. Borges, por exemplo, dedica duas páginas de *Atlas* à cartografia das pegadas de Oscar Wilde que, de modo quase anônimo, morrera em 1900, no Hôtel d'Alsace, localizado no Bairro Latino. Borges monumentaliza o lugar atribuindo-lhe o nome próprio de “L’Hotel”, onde, segundo ele, ninguém pode encontrar dois quartos iguais. Imprime-se também uma fotografia das escadas do “L’Hotel”, que é adorado pelo escritor argentino e visto como obra da imaginação do próprio Wilde: “Dir-se-ia que é obra de um ebanista, não que o planejaram arquitetos ou que foi erguido por pedreiros. Wilde odiava o realismo; os peregrinos que visitam este santuário aprovam que ele tenha sido recriado como se fosse uma obra póstuma da imaginação de Oscar Wilde.”³¹⁶ O percurso de *Atlas* como um todo não precisa os lugares, ou melhor, não apresenta referentes geográficos estáveis ou cronologia reconhecível e isso abre espaço para as construções imaginárias borgianas, de uma escrita que é também leitura. O já citado texto “22 de agosto de 1983” trabalha com as noções de tempo e espaços deslocados. A data do título não é a data da redação do texto que se refere às vésperas de uma viagem realizada dois dias antes de vinte e quatro de agosto, aniversário de Borges. Esse jogo relaciona-se a outros textos que retomam o tema do duplo, como “O outro” e “25 de agosto de 1983”, este se refere à véspera do

³¹⁶ BORGES. *Atlas* [1999], 493. “Diríase que lo labró un ebanista, no que lo diseñaron arquitectos o que fue levantado por albañiles. Wilde odiaba el realismo; los peregrinos que visitan este santuario aprueban que haya sido recreado como si fuera una obra póstuma de la imaginación de Oscar Wilde.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 68.

suicídio do Borges de 84 anos. Outro espaço simbólico caro à catalogação borgiana é o deserto. Ali:

A uns trezentos ou quatrocentos metros da Pirâmide, inclinei-me, apanhei um punhado de terra, deixei-o cair silenciosamente um pouco mais longe e disse em voz baixa: “Estou modificando o Saara”. O fato era mínimo, mas as não-engenhosas palavras eram exatas e pensei que tinha sido necessária toda a minha vida para que eu pudesse dizê-las. A memória daquele momento é uma das mais significativas de minha estada no Egito.³¹⁷

O gesto do escritor, que deixa sua marca no imenso espaço liso, imprime à experiência pessoal a cena da ficção, ou vice-versa. Para Eneida Maria de Souza, essa *performance* borgiana constitui-se também na versão simbólica de sua poética: “O verbete que modifica o Saara é o toque de Midas responsável pela inserção do sujeito no ato criativo, transformando o deserto em ficção borgiana e incorporando-se no livro de areia, sem começo nem fim.”³¹⁸

Em *Carta geográfica* há espaços e situações recriadas a partir da biografia de outros homens das letras, de suas ficções ou da própria História. Ao entrar na casa do pintor italiano Rafaello, em Urbino, Murilo Mendes vê o vazio: “A visita à casa restaurada de grandes artistas é sempre melancólica: impossível retomar, como nas obras literárias, o fio do tempo perdido. Também falta a essas casas o sopro da figura

³¹⁷ BORGES. *Atlas* [1999], p. 500. “A unos trescientos o cuatrocientos metros de la Pirámide me incliné, tomé un puñado de arena, lo dejé caer un poco más lejos y dije en voz baja: *Estoy modificando el Sahara*. El hecho era mínimo, pero las no ingeniosas palabras eran exactas y pensé que había sido necesaria toda mi vida para que yo pudiera decirlas. La memoria de aquel momento es una de las más significativas de mi estadia en Egipto.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 82.

³¹⁸ SOUZA. *O século de Borges*, p. 76.

que as animou; reduzem-se à tradução de uma tradução.”³¹⁹ Em “Ravena”, o viajante se depara com autores de sua biblioteca:

Dante *revennavê*. Consume pedras de Ravenna; extrai das lições dos mosaicos o esquema dos cantos do Paraíso. Anda a pé do centro a Sant’Apollinare in Classe. Mas quem poderia refazer esse caminho? Dante rumina amor e ódio; o florentino absorve o revannate.³²⁰

Ou em “Volterra”:

[...] Volterra abriga um grande manicômio, regido de forma única. Controlados à distância pelos médicos, muitos doentes integram-se, livres, durante horas, na vida cotidiana da cidade, misturando-se às pessoas “normais”. Assistido por Machado de Assis, Kafka e Pirandello eu os observaria: serão quem sabe post-homens, pertencentes a uma sociedade futura que se esboça no século; talvez mais “normais” que os outros.³²¹

Em meio a esses deslocamentos geográficos e literários de Murilo Mendes, acontece o encontro entre o escritor brasileiro e o escritor argentino. Em *Carta geográfica*, são encontradas duas das quatro citações explícitas do autor de *Ficções* até então por mim pontuadas na obra completa de Murilo Mendes. As referências aparecem em passagens cujas construções exploram analogicamente imagens borgianas como o labirinto, a biblioteca e o paraíso. A primeira referência muriliana ao escritor que lhe é contemporâneo povoa as páginas da viagem pela memória em *A idade do serrote*, vinda à tona na reconstrução dos espaços do menino, o já mencionado casarão da prima Sinhá

³¹⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1093.

³²⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1090.

³²¹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1092.

Leonor, “onde se vivia numa atmosfera mista de real e irreal”.³²² A imagem do lugar se ficcionaliza na recriação do Murilo-menino:

A casa de Sinhá Leonor situava-se no Alto dos Passos: um sobradão com dois andares com porão habitável, dos mais antigos da cidade. Eu me perdia, ou melhor, me reencontrava nessa casa como mais tarde numa novela da antiga China ou num ensaio de Jorge Luís Borges. Delicioso labirinto! Um vaticano de quartos, salas, alcovas, mansardas, vãos, portas, janelas em plano irregular. Havia armários onde cabiam dois homens, manequins vermelhos, grandes imagens de santos em madeira.³²³

A imagem do labirinto, um dos arquétipos presentes na cultura moderna e pós-moderna, deixou marcas na literatura latino-americana. Dentre vários escritores que revisitaram o tema, Octavio Paz, por exemplo, demonstrou a sua recorrência associando-o à metáfora do caos do mundo moderno.³²⁴ Jorge Luis Borges releu essa imagem clássica e a lançou como cronotopo central de muitos dos seus textos, adotando-o, por vezes, como “metáfora de um universo que abarca uma pluralidade de mundos”,³²⁵ relacionada à noção do tempo, ancoradouro das formulações espaciais de Borges.

Aludindo a essa leitura, Murilo Mendes se valeu da revitalização do mito em seu espaço original para pensar a infinita arquitetura de Dédalo e seus desdobramentos no pensamento ocidental:

³²² MENDES. *A idade do serrote*, p. 949.

³²³ MENDES. *A idade do serrote*, p. 949.

³²⁴ PAZ. *O labirinto da solidão*.

³²⁵ D'ANGELO. *Borges en el centro del infinito*, p. 137. “Inicialmente, Borges adopta el laberinto, según el criterio gnóstico, como metáfora de un universo que abarca una pluralidad de mundos.” (Tradução minha)

Mas prefiro deter-me no museu, fonte contínua de magia, e no Palácio de Cnossos; explorar as pegadas de Dédalo, máximo inventor: surpreendendo-o a construir o Labirinto, planejado com tão espantosa precisão. Assim Dédalo abriu também uma vasta galeria de textos de Homero a Joyce e a Jorge Luis Borges. Não nos esqueçamos que Nietzsche propôs a arquitetura do Labirinto como o verdadeiro padrão da complexidade da psique moderna.³²⁶

Figurada na galeria tecida a partir de Dédalo, Jorge Luis Borges empregou a imagem do labirinto fazendo referência à biblioteca, incutindo nela outra imagem com seus vários labirintos: o “Universo (que os outros chamam biblioteca) [que] compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação ao centro, cercados por balaustradas baixíssimas.”³²⁷ A esse universo, Murilo Mendes também aludiu, complementando-o como universo-museu:

Jorge Luís Borges figura o paraíso sob a forma de uma biblioteca, imagem que eu subscreveria desde o início da minha adolescência. Também posso antever qualquer paraíso sob as espécies de um museu; hoje cito a National Gallery que forma com os outros museus e coleções de arte e história londrinos um espaço de universalidade, uma sucessão serial de paraísos.³²⁸

A leitura muriliana contorna, nesses fragmentos, uma visão reduzida do universo à maneira do *Aleph* borgiano, por meio de espaços que lhe são caros, como o museu. Mas é no texto homônimo sobre Jorge Luis Borges,ⁱⁱⁱ publicado no primeiro

³²⁶ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1057.

³²⁷ BORGES. *Ficcções*, p. 516. “El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerias hexagonales, com vastos pozos de ventilación en el medio cercados por barandas bajísimas.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 465.

³²⁸ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1103.

setor de *Retratos-relâmpago* dedicado a retratos de poetas e homens de letras, que Murilo Mendes registra uma viagem imaginária que proporciona o encontro também imaginário entre ele e o autor de *Ficciones*. O episódio se engrandece pela incorporação do universo simbólico borgiano à trajetória espaço-temporal do viajante. A encenação se produz pelo entrecruzamento de elementos de “A loteria em Babilônia”, “A biblioteca de Babel”, a temática do “duplo” – tão cara a Borges – e apreensões do possível não-vivido, ou seja, o contato que não se realizou entre os escritores, mas que fora instaurado pela letra impressa.

Há, então, um diálogo entre o ficcional e a memória de leitura do escritor brasileiro. Para Borges, um escritor constrói seus precursores, e o fato de ele pertencer ao seletto grupo dos “poetas e homens das letras” do leitor e crítico Murilo faz dele (Borges) precursor do escritor-viajante brasileiro. A presença de oito obras de Jorge Luis Borges – *Fictions*, *Historia de la eternidad*, *Historia Universal de la infamia*, *Labyrinthes*, *L’artefice*, *Manual de zoologia fantástica*, *Outras inquisiciones* e *Poemas 1923-1958* –, editadas entre as décadas de 1950 e 1960, no Acervo de Murilo Mendes atesta o interesse desse leitor pela obra borgiana, bem como a sua sintonia com a produção da literatura que lhe era contemporânea, principalmente aquela em circulação na Europa. As marcas e as escritas à margem das páginas de tais obras, editadas em diferentes línguas, sinalizam que elas foram lidas, estudadas e “aproveitadas”.³²⁹

³²⁹ BORGES. *Fictions*. BORGES. *Historia de la eternidad*. BORGES. *Historia Universal de la infamia*. BORGES. *Labyrinthes*. BORGES. *L’artefice*. BORGES. *Manual de zoologia fantástica*. BORGES. *Outras inquisiciones*. BORGES. *Poemas 1923-1958*. As anotações feitas por Murilo Mendes nos livros de sua biblioteca constituem documentação significativa para o estudo de sua obra, mas neste trabalho essa questão não será analisada, pois uma análise desse material poderia desviar o objetivo principal.

Os trânsitos murilianos e borgianos, contudo, abrem espaço para a discussão de questões referentes à tradição e filiação literária. Jorge Luis Borges acredita que o movimento da história literária é guiado pela leitura individual, e a tradição não possui vínculo com a noção de linearidade da história. Em seu clássico texto “Kafka e seus precursores”, o escritor argentino anula a noção de filiação literária e conclui: “O fato é que cada escritor *cria* os seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens.”³³⁰

A figura do precursor, dessa forma, parece não representar um vetor que imprime sua força e influência, já que não se pensa em uma tradição literária cujos escritores do passado determinariam a escrita daqueles do presente e do futuro. A leitura e a escrita de escritores posteriores iluminariam a literatura dos anteriores. O novo seria, então, precursor do antigo. Tanto Borges quanto Murilo Mendes releeram o passado e foram leitores/críticos do seu tempo. Os livros murilianos *Retratos-relâmpago*, *A invenção do finito* e outros já tratados, cuja temática é a viagem, são uma amostra da leitura crítica atenta que o escritor brasileiro fizera de seu tempo e de seus “precursores”.

Nesse âmbito, é pertinente trazer à baila as considerações de T. S. Eliot, em seu ensaio “A tradição e o talento individual”³³¹, sobre a não-linearidade da tradição. Para Eliot, a tradição implica um significado muito amplo e não pode ser herdada e,

³³⁰ BORGES. *Outras inquisições*, p. 98. “El hecho es que cada escritor *crea* sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. E a esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad delos hombres.” BORGES. *Obras Completas* v. 2 [1989], p. 90.

³³¹ Esse texto é encontrado no Acervo de Murilo Mendes e é citado em nota por Borges em seu “O escritor argentino e a tradição”.

sim, conquistada através de um grande esforço. Ela envolve um sentido histórico que, conforme declara Eliot:

[...] implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea.³³²

Esse sentimento histórico, da convivência do atemporal com o temporal, faz com que o escritor tome consciência de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade em meio a uma ordem harmônica, estabelecida pelos monumentos existentes e que só se modifica o aparecimento de uma nova obra entre eles. “Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem”, prossegue Eliot, “não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. E o poeta que disso está ciente terá consciência de grandes dificuldades e responsabilidades.”³³³

Não menos que a ordem da tradição, outras questões nela envolvidas, como filiação e influência, são tratadas com dificuldade e responsabilidade pelos escritores. Murilo Mendes, ao ser interpelado sobre uma possível influência de Jorge Luis Borges, revela em entrevista:

³³² ELIOT. *Breviário de estética*, p. 39.

³³³ ELIOT. *Breviário de estética*, p. 39-40.

Eu li praticamente toda a obra de Borges, admiro-o profundamente. Quanto ao problema de uma possível influência, de quaisquer influências, problema que me preocupa muito – é uma coisa extremamente complexa, que nós mesmos, escritores, não podemos definir e deslindar. [...] Creio que tem havido encontros entre mim e outros escritores. Admiro e conheço Borges demais. Outro dia, um escritor português, aliás muito inteligente, me disse que “Borges sumiu diante de Lezama Lima, o autor de *Paradiso*.” Não li, não sei, talvez eu não creia por antecipação. Aliás, não posso mais ler calhamaços, não posso mais ler romances de 500 páginas. Livros de 500 páginas só leio a *Divina Comédia*. Reconheço, como ia dizendo, que há *encontros*, que posso ter sofrido influências, mas isso não é consciente em mim. Um novo livro meu, que está sendo editado pelo Conselho Editorial de Cultura de São Paulo – *Retratos-Relâmpago* – é composto de pequenos perfis de escritores, poetas, músicos, pintores etc. Há nele um perfil de Borges. E o escritor italiano Ruggero Jacobbi, que tem se ocupado de minha obra na Itália, quando leu essa página me disse: “é uma concentração do espírito de Borges”. De maneira que é um dado que lhes forneço. É possível que haja uma afinidade entre mim e este escritor extraordinário, mesmo porque os temas principais de Borges, tema aliás de toda literatura contemporânea, em vários escritores, inclusive em Machado de Assis, especialmente no capítulo sete de *Brás Cubas*, o delírio, é o problema do tempo... Não em vão escrevi *Tempo e Eternidade, Tempo Espanhol*. Enfim, eu sou *hanté* pelo problema do tempo. Em Borges, um dos pilares de sua obra é a questão do tempo e talvez nisso resida um ponto de encontro.³³⁴

A consciência ou não da influência de Jorge Luis Borges, bem como de outros escritores, na literatura de Murilo Mendes é tratada por este como um “encontro”, noção que remete ao sentido mesmo de “precursor”, uma vez que esses “encontros” marcam a leitura dos textos literários. Se se ler o texto de Murilo Mendes, “Jorge Luís Borges”, e depois a obra de Borges, esta não será lida da mesma forma como se leria se não houvesse lido o texto muriliano. Entretanto, a afinidade que Murilo Mendes aponta entre ele e o escritor argentino relaciona-se ao tema do “tempo”, categoria universal problemática que perpassa todo o pensamento ocidental e que a literatura não deixa nunca de abordar.

³³⁴ MENDES *apud* ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 357.

“Naquela passagem de *Enéadas* que pretende interrogar e definir a natureza do tempo, afirma-se que é indispensável conhecer previamente a eternidade, que – como todos sabem – é modelo e arquétipo dele”,³³⁵ escreveu Borges em seu ensaio “História da Eternidade”, publicado em livro homônimo que traz ainda “A doutrina dos ciclos” e “O tempo circular”. O empenho em se tratar as possibilidades da figura do tempo desponta ao longo da obra borgiana, seja na sua aceção linear, seja através da exploração das idéias levantadas por pensadores e filósofos que defendem a teoria do eterno retorno, seja por seu desdobramento em labirintos ou em construções labirínticas. Mas é o ato de negar o tempo como sucessão e privilegiar uma espacialização temporal ordenada pela coexistência que, na ficção borgiana, pode ser lido como eternidade.

A cartografia de *Atlas* tem outra temporalidade que não aquela do tempo dos relógios, e sim a da imaginação, que segue o ritmo da sua experiência. Salta aos olhos o descentramento do tempo em uma narrativa que se mistura ao poema e adquire uma temporalidade outra. Devido à condição do próprio viajante cego, que não escreve logo depois das viagens empreendidas, ele, no ir e vir dos percursos, constrói um *Atlas* subjetivo, de recorte, de fragmentos de cidades e lugares, como de todo imaginário, em que prevalece a memória. “O espaço pode ser parcelado em varas, em jardas ou em quilômetros; o tempo da vida não se ajusta a medidas análogas”,³³⁶ registra o cartógrafo de *Atlas*.

³³⁵ BORGES. *História da eternidade*, p. 387. “El aquel pasaje de las *Eneádas* que quiere interrogar y definir la naturaleza del tiempo, si afirma que es indispensable conocer previamente la eternidad, que – según todos saben – es el modelo y arquetipo de aquél.” BORGES. *Obras Completas v. I* [1989], p. 351.

³³⁶ BORGES. *Atlas* [1999], p. 497. “El espacio puede ser parcelado en varas, en yardas o en kilómetros; el tiempo de la vida no se ajusta a medidas análogas.” BORGES. *Atlas* [1984], p. 75.

A eternidade também muito instigou o poeta brasileiro que escreveu *Tempo e eternidade* e *Tempo espanhol*. A dimensão temporal no primeiro se volta, sobretudo, para a concepção do espírito, como que através de uma revisão das preocupações metafísicas e sociais em poesia. O segundo também elucida essa dimensão temporal, mas com o diferencial do deslocamento, do espaço outro, de uma Espanha tão importante para a humanidade quanto a Grécia antiga para o Ocidente. A presença da dupla barroca, tempo e eternidade, não se restringe às duas obras citadas apenas; muitos poemas e prosas posteriores requerem essa dimensão. A eternidade, para Murilo Mendes, vincula-se à teoria do Essencialismo depreendida de Ismael Nery, que se constrói em torno da abstração do tempo e do espaço.

O encontro crítico e poético entre Murilo Mendes e Jorge Luis Borges acontece por meio da leitura das obras do segundo pelo primeiro, leitura que se estende a uma viagem imaginária e a “pequenos encontros” ao longo do seu livro de viagem. Nesse âmbito, seria também a encenação das viagens, reais e imaginárias, de Murilo Mendes e de Jorge Luis Borges que permite pensar o tratamento da questão da identidade construída a partir de deslocamentos e da própria viagem.

3.3 DESLOCAMENTO E DES-RE-TERRITORIALIZAÇÃO PELA LITERATURA DE VIAGEM

Através da mobilidade das fronteiras de *Carta geográfica* e *Atlas*, Murilo Mendes e Jorge Luis Borges redesenham a geografia inventada pelo sonho do conquistador europeu por meio de mapas, planos, diagramas, documentos de posse.³³⁷

³³⁷ A esse respeito, Luiz Costa Lima, em *O redemunho do horror*, a partir da temática da viagem, discorre sobre os procedimentos ficcionais construídos por escritores cujas obras são produzidas na condição de representantes do modelo colonizador em terras colonizadas (João de Barros, Diogo do Couto e Fernão

Os escritores latino-americanos em estudo partem, em seus roteiros poético-biográficos, de seus territórios de origem rumo àqueles dos conquistadores de outrora, e fazem literatura das suas viagens. Vinculada a uma forma de “olhar”, a viagem esteve, quase sempre, direcionada a uma cartografia tanto geográfica quanto cultural e, no curso de sua abordagem, a percepção da espacialidade torna-se noção considerável por ser característica constitutiva do deslocamento e elemento caro à viagem e sua representação na escrita.

A partir de considerações sobre a predominância da história no século XIX, Michel Foucault, em seu já citado ensaio “Outros espaços”, situa a reafirmação do espaço: “Estamos na era do simultâneo, estamos na era da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado a lado, do disperso.”³³⁸ Ao traçar as figurações do espaço no panorama histórico, o pensador francês aborda o espaço medieval – “de localização” (conjunto de hierarquia de lugares) –, o espaço constituído a partir do século XVII – “de extensão” (espaço infinitamente aberto) –, até chegar ao espaço atual, “de posicionamentos” (relações de vizinhança entre os pontos), e aponta a impossibilidade de se desconsiderar o entrecruzamento tempo-espaço: “Estamos num momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama.”³³⁹

Mendes Pinto) ou na perspectiva de um olhar do colonizado (Alejo Carpentier e Gabriel García Márquez).

³³⁸ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411.

³³⁹ FOUCAULT. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*, p. 411.

Nesse espaço, em que o tempo persiste como “um dos jogos de distribuição possíveis entre elementos que se repartem no espaço”, ainda persiste uma secreta sacralização prática regida por instituições binárias: privado/público, familiar/social, cultural/útil, lazer/trabalho. Um dos objetivos do pensador francês é descrever essas heterotopias e, para isso, propõe uma forma de sistema teorizante denominado “heterotopologia”. Essa categorização, espécie de representação das heterotopias a partir dos condicionantes culturais e sociais nela inerentes, permite várias aberturas para reflexões com relação ao lugar ocupado pela (teoria) literatura.

O interesse pelo estudo do espaço continuou a despontar na teoria do século XX, como se observa nos estudos de David Harvey, que no artigo “O tempo e o espaço no projeto do Iluminismo”, parece desdobrar as idéias de Foucault quanto à historicização do espaço. O teórico aponta que, na Idade Média, os feudos circunscreviam as relações sociais e o “espaço exterior era mal apreendido, concentrado como uma cosmologia misteriosa”,³⁴⁰ e, à medida que seguiam as expansões marítimo-comerciais (geográficas), as concepções de espaço e tempo foram gradativamente sofrendo mudanças. De uma visão circunscrita dos espaços restritos de cada feudo foi-se ampliando a extensão do olhar para outras localidades do planeta. Deu-se, a partir daí, uma busca mais precisa do conhecimento geográfico, o que resultou numa representação mais objetiva do espaço pelos iluministas.

Esse fato torna-se muito bem nítido nas concepções do espaço cartográfico e nas edições de mapas para a orientação de viagens de mercadores, no caso do interior do

³⁴⁰ HARVEY. *A condição pós-moderna*, p. 219.

continente, e de navegadores, que concretizavam a expansão marítima colonial e tinham o domínio do espaço (territórios) como um dos pilares dos objetivos políticos e econômicos. Para os pensadores iluministas, cujo projeto em muitos aspectos teve seus alicerces na revolução renascentista, “a visão totalizante do mapa permitiu a construção de fortes sentidos de identidades nacionais, locais e pessoais em meio a diferenças geográficas”. Pois, ainda de acordo com Harvey:

O problema do pensamento iluminista não estava na *carência* de um conceito do “outro”, mas no fato de perceber o “outro” como tendo necessariamente (e às vezes “restringindo-se a”) um *lugar* específico numa ordem espacial concebida, do ponto de vista etnocêntrico, como tendo qualidades homogêneas e absolutas³⁴¹.

Na segunda metade do século XIX, as concepções absolutas do espaço e do tempo foram aos poucos substituídas “pelas inseguranças de um espaço relativo em mudança, em que os eventos de um lugar podiam ter efeitos imediatos e ramificados sobre vários outros”,³⁴² e isso remete ao sistema de posicionamentos proposto por Foucault. As inovações técnicas do início do século XX desencadearam ainda mais esse deslocamento ao oferecerem possibilidades de contato entre diferentes lugares do globo. Sendo assim, a concepção de “lugar”, com suas especificidades e propriedades características, foi opondo-se à idéia de “espaço”, concebido agora no seu caráter relacional, e não mais como um território isolado.

³⁴¹ HARVEY. *A condição pós-moderna*, p. 228.

³⁴² HARVEY. *A condição pós-moderna*, p. 228.

A categoria espaço, ao lado da categoria tempo, apresentou-se, ao longo da história, sob perspectivas diversas, e a tarefa de rastreamento das mudanças pelas quais ela passou e suas representações em escritas de viagem são tarefas caras aos estudos da literatura. Os sujeitos, escritores-viajantes, pois, ao se deslocarem acessam variadas dimensões espaciais da vida social e, por conseguinte, desvendam identidades e alteridades.

As viagens de Jorge Luis Borges propiciam a construção de novas pátrias, diferentes daquela de origem. A cidade de Genebra torna-se uma delas através de um ato de eleição afetiva. Esse comportamento, oriundo do ir e vir entre territórios, desdobra questões identitárias como as de território e pertencimento, em meio à geografia cultural. Eneida Maria de Souza considera que, para o escritor argentino, “a pátria, se existe como identidade, ocupa um espaço imaginário cujas fronteiras não coincidem com as da nação”.³⁴³ Sobre o mesmo tema do pertencimento, e se referindo à natureza do criador, Walter Benjamin pontua que “a sua terra natal não é o lugar onde nasceu, mas, sim, ele vem ao mundo onde é sua terra natal”.³⁴⁴ Em *Atlas*, as noções de pertencimento e nacionalidade são percebidas não só a partir de dados biográficos, mas também a partir de espaços (re)criados literariamente, por vezes, entre a vigília e o sono e no ato de ditá-los, como se nota nos textos “Um sonho na Alemanha”, “Atenas”, “Um pesadelo” ou “Os sonhos”. Neste, em especial, a noção de identidade é inscrita em meio aos contornos de uma identidade que se confunde com as sombras da imagem sonhada, à maneira crepuscular:

³⁴³ SOUZA. *O século de Borges*, p. 11.

³⁴⁴ BENJAMIN. *Rua de mão única*, p. 277.

Meu corpo físico pode estar em Lucerna, no Colorado ou no Cairo, mas ao acordar cada manhã, ao retornar ao ato de ser Borges, encontro-me invariavelmente emergindo de um sonho que ocorre em Buenos Aires. As imagens podem ser cordilheiras, pântanos com andaimes, escadas de caracol que mergulham em porões, dunas cuja areia devo contar, mas qualquer uma dessas coisas é uma esquina precisa do bairro de Palermo ou do Sul. Na vigília estou sempre em meio a uma vaga neblina luminosa de tom acinzentado ou azul; nos sonhos enxergo e converso com os mortos, sem que nada disso me espante. Nunca sonho com o presente e sim com uma Buenos Aires pretérita e com as galerias e clarabóias da Biblioteca Nacional, na rua México. Quer tudo isso dizer que, para além da minha consciência, sou irreparavelmente, incompreensivelmente portenho?³⁴⁵

A identidade portenha aparece como as imagens vistas pelo escritor cego, como algo opaco, deformado e cujos contornos são delineados pela incertezas da memória e do senso de localização física de um corpo no desterro. A tentativa borgiana de reconstituir sua identidade, portanto, pode ser vinculada às idéias de desterritorialização e reterritorialização que integram a metáfora do exílio. A idéia de território, como se viu no gerenciamento do espaço pelos renascentistas e em seu desdobramento no iluminismo, esteve ligada às bases do Estado com fronteiras geográficas definidas. Lembra Eric Hobsbawm que, desde o século XVIII, “a equação nação = Estado = povo e, especialmente, povo soberano, vinculou indubitavelmente a nação ao território, pois a estrutura e a definição dos estados eram agora essencialmente

³⁴⁵ BORGES. *Atlas* [1999], p. 484. “Mi cuerpo físico puede estar en Lucerna, en Colorado o en El Cairo, pero al despertarme cada mañana, al retomar el hábito de ser Borges, emergo invariablemente de un sueño que ocurre em Buenos Aires. Las imágenes pueden ser cordilleras, ciénagas con andamios, escaleras de caracol que se hundem en sótanos, médanos cuya arena debo contar, pero cualquiera de esas cosas es una bocacalle precisa del barrio de Palermo o del Sur. En la vigília estoy siempre en el centro de una vaga neblina luminosa de tinte gris o azul; veo en los sueños o converso com muertos, sin que ninguna de esas dos cosas me asombre. Nunca sueño con el presente sino com um Buenos Aires pretérito y com las galerías y claraboyas de la Biblioteca Nacional en la calle México. ¿Que todo esto decir que, más allá de mi voluntad y de mi conciencia, soy irreparablemente, incompreensiblemente porteño?” BORGES. *Atlas* [1984], p. 54.

territoriais.”³⁴⁶ Na versão do Estado Moderno, pertencer a um território, entretanto, seria pertencer a uma nação, ter uma nacionalidade, uma pátria.

Nesse limiar, as reflexões de Gilles Deleuze e Félix Guatarri acerca da noção de território são importantes para se pensar as questões identitárias e os movimentos de desterritorialização e reterritorialização. O conceito de território é entendido pelos pensadores num sentido amplo, que ultrapassa as noções entológicas (territorialidade animal) e etnológicas (territorialidade social), a partir de uma rede de agenciamentos de corpos maquínicos e de agenciamentos coletivos de enunciação, rede essa que diz respeito ao pensamento e ao desejo:

O território pode ser relativo tanto a um espaço vivido, quanto a um sistema percebido no seio do qual o sujeito se sente “em casa.” [...] Ele é um conjunto de projetos e representações nos quais vai desembocar, pragmaticamente, toda uma série de comportamentos, de investimentos, nos tempos e nos espaços sociais, culturais, estéticos, cognitivos. [...] O território pode se desterritorializar, isto é, abrir-se em linhas de fuga e até sair de seu curso.³⁴⁷

Os processos de saída e criação de territórios são entendidos como elementos indissociáveis que correspondem aos processos de desterritorialização e reterritorialização, respectivamente. A desterritorialização pode ser percebida, então, como um abandono do território “original” e a reterritorialização, como o movimento de construção de um novo território a partir do espaço desterritorializado. O aparecimento do Estado, para Félix e Guatarri, é responsável pelo primeiro grande movimento de desterritorialização, pois, com sua criação, o território das comunidades originais (primitivas) são alterados em prol da construção de um outro território que substitui a

³⁴⁶ HOBSBAWM. *Nações e nacionalismo*, p. 32.

³⁴⁷ GUATTARI; ROLNIK. *Micropolítica*, p. 323.

sua unidade pela do Estado: “o corpo pleno já não é o da terra, mas o do Déspota [...], que se ocupa tanto da fertilidade do solo como da chuva do céu e da apropriação geral das forças produtivas.”³⁴⁸

O exílio, dessa forma, está mesmo vinculado aos movimentos de desterritorialização e reterritorialização. Jorge Luis Borges, em sua trajetória poético-biográfica, cartografada inclusive em *Atlas*, desterritorializa-se quando se distancia da Buenos Aires de nascimento e se auto-exila na Europa. Este auto-exílio, por conseguinte, corresponde a um processo de reterritorialização, pois o escritor cria um outro território que imprime também significados a lugares de pertencimento sem o apagamento do anterior. A identidade passa a ser construída em meio a esse movimento de des-territorialização. O mesmo pode ser válido para o escritor brasileiro.

O livro de viagem de Murilo Mendes também suscita questões pertinentes ao tema. Os espaços percorridos na *Carta geográfica* muriliana proporcionam a aquisição de experiências múltiplas do mundo e instigam a busca dos sentidos de identidade e pertencimento, como se observa nos escritos do Murilo viajante sobre o território de Haia:

Não existindo o verbo haiar sinto-me desobrigado de permanecer em Haia, esta “maior aldeia da Europa”. Não existem também os haienses (ou haianos); os habitantes são pessoas que vivem transitoriamente aqui, voltando amanhã para Rotterdam, Amsterdam, Nimègue, Bruxelles, Djakarta, Paris. Montesquieu perguntava se alguém poderá ser persa. Por minha vez pergunto se alguém poderá ser haiense. Mas hoje alguém é apenas do lugar onde nasceu?³⁴⁹

³⁴⁸ DELEUZE; GUATTARRI. *O anti-Édipo*, p. 150.

³⁴⁹ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1084-1085.

A noção de pertencimento para Murilo Mendes é estendida ainda à busca e à tentativa de recriação da nacionalidade de Apolo na grega Delos: “Sei que Apolo nasceu aqui, tão certo como Mallarmé nasceu em Paris. Poderia Apolo ter nascido em Tegucigalpa ou Liverpool?”³⁵⁰

As viagens, conforme já assinalado, favorecem a construção de identidades e estas, nos livros de viagem, podem ser lidas com lupas da própria literatura, a partir das (auto)representações dos escritores-viajantes e de seus deslocamentos por lugares e cidades. De acordo com Stuart Hall, a definição de identidades é uma forma metafórica de caracterização, pois as identidades não estão expressas no sangue, pensa-se nelas como se fossem parte da natureza do ser.³⁵¹ Partindo da consideração de Hall, pode-se dizer que as viagens proporcionam a Murilo Mendes e a Jorge Luis Borges uma identificação com ambientes que os prendem afetiva e culturalmente, como a Genebra borgiana e a Espanha, Salzburgo, Roma, Sicília e Portugal murilianos. As pátrias eletivas junto a Juiz de Fora, Minas e à catolicidade são peças de identidade de um Murilo viajante, bem como as pátrias eletivas junto a Buenos Aires para Borges viajante. Essas pátrias e a Europa não são, para o poeta mineiro e para o escritor argentino, espaço de passagem, mas um lugar³⁵² de eleição ao qual se prende por laços de afetividades e afinidades.

³⁵⁰ MENDES. *Carta geográfica*, p. 1065.

³⁵¹ HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*.

³⁵² O conceito de lugar aqui é o representado por Marc Augé em contraponto ao que o autor chama de “não-lugar”: “Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar”. AUGÉ. *Não lugares*, p. 73.

Murilo Mendes visita as cidades a partir de um olhar precedente, seja relacionando-as ao espaço da Juiz de Fora pretérita estendida ao espaço do exílio. Ricardo Foster, ao tratar a cidade escrita na obra borgiana, pondera que Genebra configura “a possibilidade de olhar de outro modo seu lugar de origem, de percorrer com a memória a cidade longínqua, essa Buenos Aires que ia adquirindo traços míticos”.³⁵³ Buenos Aires transfunde-se depois em outras cidades, ruínas, labirintos e arquétipos múltiplos. Sob esses signos literários, percebe-se um jogo (auto)biográfico em que a Buenos Aires do *Atlas* borgiano, tal qual a Juiz de Fora da *Carta geográfica* muriliana, surgem como a Veneza nas margens da memória de Marco Polo, personagem de Italo Calvino: “Pode ser que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco”.³⁵⁴

Esses movimentos de busca e de identificação levam às considerações de Néstor García Canclini sobre a localização do latino-americano: “O lugar a partir do qual vários milhares de latino-americanos escrevem, pintam ou compõem músicas já não é a cidade na qual passaram sua infância, nem tampouco é essa na qual vivem há alguns anos, mas um lugar híbrido, no qual se cruzam os lugares realmente vividos.”³⁵⁵ E esse lugar híbrido pode ser relacionado com aquele “entre-lugar” ocupado por Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, agora des-reterritorializados, em busca de uma tradição perdida em meio à modernidade.

³⁵³ FOSTER. *Cuadernos Hispanoamericanos*, p. 147. “[...] la posibilidad de mirar de otro modo su lugar de procedencia, de recorrer con la memoria la ciudad lejana, esa Buenos Aires que iría adquiriendo rasgos míticos.” (Tradução minha)

³⁵⁴ CALVINO. *As cidades invisíveis*, p. 82.

³⁵⁵ CANCLINI. *Culturas híbridas*, p. 327.

As buscas mais radicais sobre o que significa estar entrando e saindo da modernidade são as dos que assumem as tensões entre desterritorialização e reterritorialização. Com isso refiro-me a dois processos: a perda da relação 'natural' da cultura com os territórios geográficos e sociais e, ao mesmo tempo, certas realocações territoriais relativas, parciais, das velhas e novas produções simbólicas.³⁵⁶

Em *Sociedade e discurso ficcional*,³⁵⁷ Luiz Costa Lima apresenta, claramente, a distinção entre “fictício” e “ficcional” e ainda coloca que as experiências narradas na literatura são, simultaneamente, marcas discursivas que englobam traços discursivos ficcionais e traços discursivos histórico-culturais. Tais considerações servem para pensar o lugar ocupado pelo narrador de viagem, personagem e autor da literatura de viagem. Nas escritas de *Carta geográfica* e *Atlas*, percebe-se uma associação da iniciativa de busca de uma linguagem próxima à modernidade, diferente da espacialidade dos registros de viagem tradicionais. O esgotamento dos modelos tradicionais de narrativa se efetiva pela opção de uma escrita fragmentária e não-linear, permeada de poesia, o que afirma a negação de uma escrita de feição pedagógica e totalizante. A literatura de viagem, pois, a cada atualização, seja inovando categorias literárias seja questionando ou não os cânones culturais, mostra-se intensamente significativa e ao mesmo tempo desconstrutora quando lida com contrapontos entre a tradição cultural e literária.

Para um escritor, afirma Ricardo Piglia,³⁵⁸ a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações em todas as línguas e em que fragmentos e tons de

³⁵⁶ CANCLINI. *Culturas híbridas*, p. 43.

³⁵⁷ COSTA LIMA. *Sociedade e o discurso ficcional*.

³⁵⁸ PIGLIA. *Anais: 2. Congresso Abralic*, p. 60-66.

outras escrituras emergem como recordações pessoais. A tradição seria, portanto, o resíduo de um passado cristalizado que se filtra no presente e, nesse presente, o escritor trabalha com rastros dessa tradição perdida, uma *ex-tradición*. Essa figura da “ex-tradição”, segundo Piglia, seria o lugar do escritor:

A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição esquecida e alheia; a consciência de estar em um lugar deslocado e inatual. Poderíamos chamar essa situação de a mirada estrábica: há de ter um olho posto na inteligência européia e o outro posto nas entranhas da pátria.³⁵⁹

Os deslocamentos realizados pelo escritor por espaços variados, como geográficos, culturais, textuais, resultam em uma escrita construída por roubos, por empréstimos, por apropriações, uma situação de trânsito e de trocas simbólicas, em meio ao jogo entre memória e esquecimento, pois “escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito”.³⁶⁰ “Quando reorganiza a ordem do arquivo legado pela tradição cultural e literária e recorta dele o material de que necessita para engendrar um outro texto, Borges desterritorializaria essa tradição tal como ela é concebida, reinventando-a em outro tempo-espaço”,³⁶¹ lembra Lyslei Nascimento.

Sobre esses deslocamentos pelo território da tradição, discorreu Jorge Luis Borges, em “O escritor argentino e a tradição”,³⁶² buscando sentido para essa relação:

³⁵⁹ PIGLIA. *Anais: 2. Congresso Abralic*, p. 61. “La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada e ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar esa situación la mirada estrábica: Hay de tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la pátria.” (Tradução minha)

³⁶⁰ PIGLIA. *Anais: 2. Congresso Abralic*, p. 60. “[...]escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito.” (Tradução minha)

³⁶¹ NASCIMENTO. *Vestígios da tradição judaica*, p. 21.

³⁶² BORGES. *Discussão*, p. 288-296.

Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental. [...] Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas.³⁶³

Nesse sentido, *Carta geográfica* e *Atlas* podem ser lidos como “conseqüências afortunadas”. Para suas construções, Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, cada qual ao seu modo, lançaram-se física e intelectualmente ao território europeu através de viagens e leituras. Tais obras, no entanto, corresponderiam a um processo de dessacralização do monumento histórico (tradicional narrativas de viagem do descobrimento), a que Deleuze e Guattari³⁶⁴ denominam desterritorialização e reterritorialização: trata-se de descrever, dentro de uma língua ou uma história maiores, uma outra história (a dos latino-americanos, outrora cópia, se tornarem autores de contemporâneos relatos de viagem sobre a redescoberta do modelo, da Europa). É justamente a literatura des-reterritorializada que garante ao texto outra dicção, outra cartografia. A experiência da viagem, pois, se concretiza também por meio da experiência da (sua) escrita que arquiva o mundo moderno e o clássico num procedimento repetitivo de recriação da memória e da imaginação.

³⁶³ BORGES. *Discussão*, p. 294-295. “Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor el que pueden tener los habitantes de una u outra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos em geral, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.” BORGES. *Obras Completas v. 1* [1989], p. 272-273.

³⁶⁴ Ao tratarem da obra de Kafka, Deleuze e Guattari sustentam que o escritor utiliza a língua alemã (língua de “literatura maior”) para a produção de uma “literatura menor” – a de deslocado, uso desterritorializado, então. O ato de Kafka escrever em alemão em Praga foi, contudo, um ato de reterritorialização da língua. DELEUZE; GUATTARI. *Kafka*.

CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA

Os livros *Carta geográfica*, de Murilo Mendes, e *Atlas*, de Jorge Luis Borges, sinalizam as condições de seus autores como escritores em movimento. Suas trajetórias poético-biográficas convergem para um cosmopolitismo cultural e para a situação de trânsito do intelectual latino-americano entre o moderno e a tradição. Ambos os escritores ultrapassaram os limites culturais e geográficos de seus territórios de origem e deixaram suas marcas no cenário da literatura ocidental.

Apesar de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges serem escritores “deslocados”³⁶⁵, eles não se posicionam como marginais, não margeiam a tradição central, mas, muito pelo contrário, operam um deslocamento rumo ao centro, à tradição europeia e galgam seus espaços nesse lugar simbólico abarcado por toda a tradição ocidental. Murilo Mendes, ao desenhar sua *Carta geográfica*, perfaz a rota da história do pensamento do Ocidente e Borges, em seu *Atlas*, traça os percursos de suas leituras do universo.

Convergentes também foram os propósitos de escreverem sobre suas viagens e intitularem suas obras com palavras representativas de espacialidade, ou melhor, com vocábulos caros às ciências geográficas. A concepção de espaço sugerida pelos títulos, *Carta geográfica* e *Atlas*, projeta um sistema de determinações que condicionam possibilidades de interpretações vinculadas a noções de cartografia e

³⁶⁵ Entender o sentido atribuído à palavra por Ricardo Piglia. Cf. PIGLIA. *Margens/Márgenes*, p. 1-3.

aguçam os sentidos do viajante-leitor. Mas essa noção de mapa, enquanto representação de espaço físico, logo é desconstruída em prol de uma espacialidade de caráter (auto)biográfico, delineada pela memória dos viajantes que escrevem sobre suas experiências de viagens, como que um recorte das trilhas por onde andaram ou imaginaram, construindo as imagens de sujeitos biográficos em trânsito e em interação com a cultura européia. As escritas fazem transcender o espaço físico-geográfico para o lírico-ficcional ou lírico-afetivo.

Ao se tratar da temática da viagem, é imprescindível a referência a cidades, à forma como o viajante se relaciona com o espaço, com o tempo, com o “outro”. Nesse contato, nesse ir e vir, emergem identidades. A idéia de pátria una se dilui e é substituída pela idéia de pertencimento a lugares eletivos, a exemplo da Genebra borgiana, da Roma, Espanha ou Portugal murilianos. O verso com que Carlos Drummond de Andrade reverencia Murilo Mendes, “Peregrino europeu de Juiz de Fora”, pode também aplicar-se a Borges, como uma pequena mudança: “Peregrino europeu de Buenos Aires”.

Em suas viagens, Murilo Mendes e Borges mobilizam os mecanismos da memória. Eles reeditam o narrador-viajante de Benjamin: tentam recuperar o valor da experiência, mas de uma experiência agora mediada pelas leituras e pela literatura. Suas escritas de viagem são construídas como um palimpsesto de leituras de um mundo que se quer escrito. Jorge Luis Borges lança seu olhar enciclopédico sobre o seu mundo, reescrevendo-o à maneira de um memorial. Murilo Mendes faz circular nas páginas de sua prosa-poética um universo cultural por ele percorrido e compartilhado no âmbito da literatura, das artes, da música, da religião e da amizade.

Tratar da escrita de viagem de Murilo Mendes e Jorge Luis Borges, portanto, é tratar da própria literatura produzida por escritores-críticos latino-americanos. É tratar de uma literatura que é intertextualidade, diálogo e (re)leituras. É tratar da própria tradição ocidental, uma vez que nossos escritores-viajantes não se limitam à margem do Ocidente, aos “tristes trópicos”, eles se desterritorializam e desterritorializam suas literaturas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Narrativas de viagem e fronteiras culturais. In: PEREIRA, Lélia (org.). *Para sempre em mim: homenagem à professora Ângela Vaz Leão*. Belo Horizonte: CESPUC, 1999. p. 286-294.

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. Tradução de Flávio R. Kothe. In: KOTHE, Flávio R. (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986. p. 167-187.

ANDRADE, Carlos Drummond. Murilo Mendes Hoje/Amanhã. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Nova Aguilar, 1994. p. 63-64.

ANDRADE, Mário. A poesia em pânico. In: _____. *O empalhador de passarinho*. 3.ed. São São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972. p.45-57.

ANTELO, Raúl. Borges e Murilo Mendes, dois casos de desleitura criativas. *Anais do 1.º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRS, 1986. p. 57-78.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia e correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Entre amigos [Prefácio]. In: MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora USP/Editora Giordano, 1996, p. 9-20.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da pós-modernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas: Papirus, 1993.

ÁVILA, Myriam. *O retrato na rua: memórias e modernidade na cidade planejada*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. Formas de tempo e de cronotopo no romance. In: _____. *Questões de literatura e estética*. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1988. p. 211-362.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1984.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 4. ed. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas v. 2. Tradução Rubens Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, Brasiliense, 1995. p. 227-225.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. *Magia, técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

BERNUCCI, Leopoldo M. Biografia e visões especulares: Borges e Dante. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 77-100.

BERTHIER, Philippe. A viagem à Itália. In: BRICOUT, Bernadette (org.). *O olhar de Orfeu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 191-215.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mito, rito e religião. In: _____. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991. p. 35-41.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Colaboração de María Kodama. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. In: _____. *Obras Completas v. 3*. Barcelona: Emecé Editores, 1989. p. 403-451.

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. Tradução de Sérgio Molina (prosa) e Josely Vianna Baptista (poesia). In: _____. *Obras Completas v. 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 455-507.

BORGES, Jorge Luis. *Discussão*. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 185-308.

BORGES, Jorge Luis. *Fervor de Buenos Aires*. Tradução de Glauco Mattoso e Jorge Schwartz. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 11-51.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 471-584.

BORGES, Jorge Luis. *Fictions*. Paris: Gallimard, 1951.

BORGES, Jorge Luis. *História da Eternidade*. Tradução de Carmem Cirne Lima. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 381-468.

BORGES, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1953.

BORGES, Jorge Luis. *Historia universal de la infâmia*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1958.

BORGES, Jorge Luis. *Labyrinthes*. Paris: Gallimard, 1953.

BORGES, Jorge Luis. *L'artefice*. Milano: Rizzoli, 1963.

BORGES, Jorge Luis. *Manual de zoologia fantástica*. México: Fundo de Cultura Económica, 1957.

BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução Flávio José Cardozo. In: _____. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998. p. 593-699.

BORGES, Jorge Luis. *O fazedor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. In: _____. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999. p. 175-274.

BORGES, Jorge Luis. *O informe de Brodie*. Tradução de Hermilo Borba Filho. In: _____. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999. p. 423-483.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Lígia Morrone Averbuck. In: _____. *Obras Completas v. 3*. São Paulo: Globo, 1999. p. 9-84.

BORGES, Jorge Luis. *O outro, o mesmo*. Tradução de Leonor Scliar-Cabral. In: _____. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999. p. 493-556.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones.(1937-1952)*. Buenos Aires: Sur, 1952.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 1*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 1*. São Paulo: Globo, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 2*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 3*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 3*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 4*. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 4*. São Paulo: Globo, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições*. Tradução de Sérgio Molina. In: BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas v. 2*. São Paulo: Globo, 1999. p. 9-161.

BORGES, Jorge Luis. *Poemas 1923-1958*. 2. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 1958.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogo com um prólogo de prólogos*. In: _____. *Obras Completas v. 4*. São Paulo: Globo, 1999. p. 10-184.

BORGES, Jorge Luis; GIOVANNI, Norman Thomas di. *Um ensaio autobiográfico*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz. São Paulo: Globo, 2000.

BORGES, Jorge Luis. *The Aleph and Other Stories*. 2. ed. New York: Bantam Books, 1971.

- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CALVINO, Italo. *Palomar*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967. p. 55-65.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: AGUIAR, Flávio (org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 347-360.
- CARROL, Lewis. *Sylvie e Bruno*. Tradução de João Costa. Lisboa: Livros do Brasil-Lisboa, 1991.
- GASIÓ, Guillermo. *Borges en Japon. Japon en Borges*. Buenos Aires: EUDEBA, 1988.
- CASTRO, Américo. *Pequenos Mundos e velhas civilizações*. 4. ed. Lisboa: Guimarães, 1950. (2 v.)
- CECHELERO, Vicente; HOSIASSON, Laura J. Borges em São Paulo. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001. p. 265-280.
- CELA, Camilo Jose. *Ávila*. Barcelona: Noguer, [s.d.].
- CHARLES, Diehl. *Une republique patricienne Venice*. Paris: Flammarion, 1925.
- COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. Tradução de Beatriz Borges. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e o discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- COSTA LIMA, Luiz. *O redemunho do horror: as margens do Ocidente*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2003.
- DAVID-BEEL, Alexandra. *My journey to Lhasa*. New York, Penguin Books, 1940.
- D'ANGELO, Biagio. *Borges en el centro del infinito*. Lima: Fondo Editorial de la UNMSN, Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARRI, Felix. *O anti-étipo: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Georges Lamaziere. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O liso e o estriado. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. v. 5. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 179-214.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: CROCE, Benedetto. *Breviário de estética*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997. p. 37-48.

ELST, Jo Van der. *La Belgique*. [s.l.]: Fernand Nathan, 1951.

FERRAZ, Elcanaã. Em Portugal, com Murilo Mendes (Posfácio). In: MENDES, Murilo. *Janelas Verdes*. Lisboa: Quasi Edições, 2003. p. 197-216.

FOSTER, Ricardo. Borges y Benjamin: La ciudad como escritura y la pasión de la memoria. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Homenaje a Jorge Luis Borges, Madrid, n. 505/507, p. 507-523, jul./set. 1992.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Manoel Barros da Motta e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Editora. Ditos & Escritos, 2001. p. 411-422.

GAUTIER, Theophile. *Voyage em Espagne*. Paris: Julliard, 1964.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIONO, Jean. *Voyage em Italie*. 8. ed. Paris: Gallimard, 1953.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GONZAGA, Vívien. Borges e os mapas da memória. *Interletras*, Dourados, v. 1, n. 5, jul./dez. 2006. Disponível em: <<http://www.unigran.br/interletras/n5/idex.html>>. Acesso em: 30 nov. 2006.

GUATTARI, Felix. *Caosmose*. Tradução de Ana Lúcia de Queiroz Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1986.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Cartas de Murilo Mendes a Roberto Assumpção*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2007.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Distribuição de papéis*: Murilo Mendes escreve a Carlos Drummond de Andrade e a Lúcio Cardoso. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1996.

GUIMARÃES, Júlio Castañon (org.). *Murilo Mendes 1901-2001*. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Prefácio. In: MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 9-19.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções*: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Laurent Leon Shaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 2. ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP & A, 1998.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. 4. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1994.

HISSA, Cássio Eduardo. *A mobilidade das fronteiras*: inserções da geografia na crise da modernidade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos*. Tradução de Maria Celia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Versão monousuário 2.0. São Paulo: Editora Objetiva, Janeiro de 2007.

IANNI, Octavio. A metáfora da viagem. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, ano 90, v. 90, n. 2. mar./abr. 1996. p.2-19.

LEITÃO, Cláudio. A origem como prefácio de *A idade do serrote* de Murilo Mendes. *Vertentes*, São João del-Rei, n.7, p. 69-89, jan/jun. 1996.

LEITÃO, Cláudio. Borges e a invenção de Buenos Aires. *Cadernos pedagógicos e culturais*, Niterói, v. 3, n. 2, p. 247-259, jul./dez. 1994.

LEITÃO, Cláudio. *Líquido incerto*: memória e exílio em Graciliano Ramos. Niterói: EdUFF; São João del-Rei: UFSJ, 2003.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Tradução de Ruy de Oliveira e Henrique Fiúza. São Paulo: Edições 70, 1986.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas; Ministério de Educación y Justicia, Dirección General de Cultura, 1961.

MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo Martiniano (org.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Pós-Lit; Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997.

MACIEL, Maria Esther. *Vôo transverso: poesia, modernidade e fim do século XX*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MANGUEL, Alberto. Peter Eisenman: A imagem como memória. In: _____. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução de Rubens Figueredo, Rosaura Eichemberg, Cláudia Strauch. São Paulo Companhia das Letras, 2001. p. 273-286.

MARTINS, Elaine Amélia; LEITÃO, Cláudio. Murilo Mendes e a viagem In: PEREIRA, Maria Luiza Scher (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: UFJF, 2004. p. 33-49.

MELO NETO, João Cabral de. Murilo Mendes e os rios. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 65.

MASSI, Augusto. Murilo Mendes. A poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana. (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. v. 3. São Paulo: Memorial, 1993. p. 319-333.

MENDES, Murilo. *A idade do serrote*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 893-975.

MENDES, Murilo. *Carta geográfica*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1051-1117.

MENDES, Murilo. *Contemplação de Ouro Preto*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 455-540.

MENDES, Murilo. *Formação de discoteca*. São Paulo: Editora Giordano; Edições Loyola; EDUSP, 1993.

MENDES, Murilo. *Murilo Mendes por Murilo Mendes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 45-52.

MENDES, Murilo. *O discípulo de emáus*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 813-891.

MENDES, Murilo. *Poemas*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 95-124.

MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MENDES, Murilo. *Poliedro*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 977-1049.

MENDES, Murilo. *Recordações de Ismael Nery*. 2. ed. São Paulo: Editora USP; Editora Giordano, 1996.

MENDES, Murilo. *Retratos-relâmpago*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1193-1295.

MENDES, Murilo. *Siciliana*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 564-573.

MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 575-621.

MENDES, Murilo. *Transístor*. Antologia de prosa. Seleção do autor e de Maria da Saudade Cortesão Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980.

MENDES, Murilo; PICCHIO, Luciana Stegagno. *Notas e variantes*. In: _____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1603-1712.

MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Antologia poética*. Seleção de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: INL/Fontana, 1976. p. 11-22.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma muriloscopia. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 11-21.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: EDUSP; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992.

MOLLOY, Sylvia. *Las letras de Borges y otros ensayos*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 1999.

MOLLOY, Sylvia. *Vale o escrito*: a escrita autobiográfica na América hispânica. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes*: poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.

NASCIMENTO, Lyslei de Souza. *Vestígios da tradição judaica*: Borges e outros rabinos. 281 f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

NAVA, Pedro. *Círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de Oliveira. *De viagens e de viajantes: a viagem imaginária e o texto literário*. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. A geografia metafísica de Murilo Mendes: uma leitura do livro inédito *Carta geográfica*. *Litterature D'Amérique*, Roma, ano 5, n. 23, p. 43-68, 1984.

PARAIZO, Mariângela Andrade. *Um inventário do universo: leitura de Jorge Luis Borges*. Rio de Janeiro: Papel & Virtual Editora, 2003.

PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Tradução de Eliane Zagury. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

PEREIRA, Maria Luiza Sher (org.). *Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes*. ZIMBRÃO, Teresinha V. (org.). *Crônicas Mundanas e outras crônicas: as crônicas de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004.

PEREIRA, Maria Luiza Sher. Tempos de Murilo II: Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 11-18, jan./jun. 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PEZZONI, Enrique. *Fervor de Buenos Aires: autobiografia e autorretrato*. In: _____. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986. p.67-96.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Transístor: Antologia de prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1980. p. 11-22.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida-Poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 23-31.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y Tradición. *Anais: 2.º Congresso ABRALIC*, v. 1. Belo Horizonte: UFMG, 1991. p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes: cadernos de cultura*, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

PIMENTEL, Thaís Velloso Gougo. *De viajantes e de narrativas: viajantes brasileiros no além-mar (1913-1957)*. 272 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

PINTO, João Rocha. *A viagem: memória e espaço*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1989.

PLATÃO. *Diálogos*. Tradução e Notas José Cavalcante de Souza, Jorge Peleikat e João Cruz Costa. 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

PORTUGAL: Medere-Açores. Paris: Hachette, 1953.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RAMINELLI, Ronald. Viagens e inventários: tipologia para um período colonial. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 32, p. 27-46, jan./jun. 2000.

SAER, Juan Jose. Borges novelista. In: _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1987. p. 282-90.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 94-123.

SANTIAGO, Silviano. Atração do Mundo (Políticas de Identidade e de Globalização na Moderna Cultura Brasileira). *Gragoatá*, Niterói, v.1, n. 1, p. 31-54, 2.º sem. 1996.

SANTIAGO, Silviano. A viagem de Lévi-Straus aos trópicos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 85-97, 1.º sem. 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.

SANTIAGO, Silviano. Por que e para que viaja o europeu? In: _____. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 189-205.

SANTOS, Antonio Carlos. Paris, mito e declínio/Nova York, o século XIX do futuro. *Crítica Cultural*, Palhoça, v. 1, n. 1, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0101/04.htm>>. Acesso em: 15/12/2007.

SANTOS, Claudete Daflon dos. *A viagem e a escrita: uma reflexão sobre a importância da viagem na formação e produção intelectual de escritores-viajantes brasileiros*. 225 f. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2002.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Atlas do tempo. In: MACIEL, Maria Esther; MARQUES, Reinaldo Martiniano (org.). *Borges em dez textos*. Belo Horizonte: Pós-Lit; Rio de Janeiro: 7 Letras, 1997. p. 31-37.

SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, 1995. *Borges Studies Online*. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Disponível em: <<http://www.uiowa.edu/bsol/bese1.php>>. Acesso em: 01/02/2008.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin e Murilo, prosa e poesia. *Estudos avançados*, São Paulo, v.12, n. 32, p. 75-81, jan./abr. 1998.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP; Imprensa Oficial do Estado, 2001.

SENNÁ, Homero. Lição de poesia. In: ____ *República das Letras*. Entrevista com 20 grandes escritores brasileiros. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p. 249-260

SOJA, Edward W. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (orgs.). *Navegar é preciso, viver: escritas para Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA; Niterói: EDUFF, 1997.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. Murilo Mendes: um bom exemplo na história. *Encontros com a Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 7, p. 147-169, 1979.

TREVISAN, Armindo. Poética: conselhos literários de Murilo Mendes. *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, v. 89, n. 1, p. 108-111, jan./fev. 1995.

UMA CIDADE ANTIGA DO BRASIL: Ouro Preto. Porto: Atlântico, 1943.

UNGARETTI, Giuseppe. Siciliana. Tradução de A. A. Chiocchio. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 38.

VÁZQUEZ, María Esther. *Jorge Luis Borges: esplendor e derrota*. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WEBER, Eugen. *França fin-de-siecle*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

NOTAS DE FIM

ⁱ MAPA

A Jorge Burlamaqui

Me colaram no tempo, me puseram
uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
depois chego à consciência da terra, ando com os outros,
me pregaram numa cruz, numa única vida.
Colégio. Indignado. Me chamam pelo número, detesto a hierarquia.
Me puseram um rótulo de homem, vou rindo, vou andando, aos solavancos.
Danço. Rio e choro, estou aqui, estou ali, desarticulado,
gosto de todos, não gosto de ninguém, batalho com os espíritos no ar,
alguém da terra me faz sinais, não sei mais o que é o bem
nem o mal.
Minha cabeça voou acima da baía, estou suspenso, angustiado no éter,
tonto de vidas, de cheiros, de movimentos, de pensamentos,
não acredito em nenhuma técnica.
Estou com os meus antepassados, me balanço em arenas espanholas,
é por isso que saio às vezes pela rua combatendo personagens imaginários,
depois estou com os meus tios doidos, às gargalhadas,
na fazenda do interior, olhando os girassóis do jardim.
Estou do outro lado do mundo, daqui a cem anos, levantando populações...
Me desespero porque não posso estar presentes a todos os atos da vida.
Onde esconder minha cara? O mundo samba na minha cabeça.
Triângulos, estrelas, noite, mulheres andando,
Presságios brotando do ar, diversos pesos e movimentos me chamam a atenção,
o mundo vai mudar a cara,
a morte revelará o sentido verdadeiro das coisas.

Andarei no ar.
Estarei em todos os nascimentos e em todas as agonias,
me aninharei nos recantos do corpo da noiva,
na cabeça dos artistas doentes, dos revolucionários...
Tudo transparecerá:
Vulcões de ódio, explosões de amor, outras caras aparecerão na terra,
o vento que vem da eternidade suspenderá os passos,
dançarei na luz dos relâmpagos, beijarei sete mulheres,
vibrarei nos cangerês do mar, abraçarei as almas no mar,
me insinuarei nos quatro cantos do mundo.

Almas desesperadas eu vos amo. Almas insatisfeitas, ardentes.
Detesto os que se tapeiam,
os que brincam de cabra-cega com a vida, os homens “práticos”...
Viva São Francisco de Assis e vários suicidas e amantes suicidas,

e os soldados que perderam a batalha, as mães bem mães,
as fêmeas bem fêmeas, os doidos bem doidos.
Vivam os transfigurados, ou porque eram perfeitos ou porque jejuavam muito...
Viva eu, que inauguro no mundo o estado de bagunça transcendente.
Sou presa do homem que fui há vinte anos passados,
dos amores raros que tive,
vida de planos ardentes, desertos vibrando sob os dedos do amor,
tudo é ritmo do cérebro do poeta. Não me inscrevo em nenhuma teoria,
estou no ar,
na alma dos criminosos, dos amantes desesperados,
no meu quarto modesto da praia de Botafogo,
no pensamento dos homens que movem o mundo,
nem triste nem alegre, chama com dois olhos andando,
sempre em transformação.

MENDES. *Poemas*, p. 116-117.

ii AS RUAS

As ruas de Buenos Aires
já são minhas entranhas.
Não as ávidas ruas,
incômodas de turba e de agitação,
mas as ruas entendiadas do bairro,
quase invisíveis de tão habituais,
enternecidas de penumbra e de ocaso
e aquelas mais longínquas
privadas de árvores piedosas
onde austeras casinhas apenas se aventuram,
abrumadas por imortais distâncias,
a perder-se na profunda visão
de céu e de planura.
São para o solitário uma promessa
porque milhares de almas singulares as povoam,
únicas ante Deus e no tempo
e sem dúvida preciosas.
Para o Oeste o Norte e o Sul
se desfraldaram – e são também a pátria – as ruas;
oxalá nos versos que traço
estejam essas bandeiras.

BORGES. *Fervor de Buenos Aires*, p. 15.

LAS CALLES

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incômodas de turba de de ajetreo,
sino las calles desganas del barrio,

casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas mas afuera
ajenas de árboles piedosos
donde austeras casitas apenas se eventuram
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse em la honda visión
de ciclo y de llanura.
Son para el solitário una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan
únicas ante Dios y el tiempo
sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
Se han desplegado – y son también la pátria – las calles:
ojalá em los versos que trazo
estén esas banderas.

BORGES. *Obras completas v. 1* [1989], p. 15.

iii JORGE LUIS BORGES

Há muitos séculos, viajando no interior da Babilônia, entrei por engano na residência de verão do imperador. Levado à sua presença, ele cortesmente me convidou a visitar as principais salas do palácio em companhia de um funcionário. Penetrando na imensa biblioteca que reunia em centenas de volumes toda a sabedoria do Oriente deparei com um homem alto de testa larga (onde cabem todos estes volumes), olhos assimétricos, lentes escuras, e que protegido por “estandarte de silêncio” copiava atentamente certos pergaminhos. Não podia deixar de ser Jorge Luis Borges. Ao seu lado notava-se uma enorme chave de bronze: segundo meu cicerone, a chave que abria as portas do “claro labirinto” do palácio guarnecido de objetos recolhidos no universo inteiro, que correspondiam a palavras. Borges pertencia ao pequeno grupo de iniciados dispondo de acesso ao labirinto onde se representa diariamente a “pantonímia cósmica”.



Dando com minha presença, Borges, aquele de *El Aleph*, *El Hacedor*, *Historia Universal de la Infamia*, *Antologia Personal*, levantou-se, rígido, exclamando: ISTOMÊNU CIRCUNSCISFLÁUTICO! Achei a bela fórmula de saudação, embora não a compreendesse. Repliquei: BORGES! e ele: Eu não sou mais Borges; “represento” uma outra pessoa de alta antigüidade e que retorna sempre, de acordo com o movimento cíclico dos astros; por agora não quero me identificar.

Disse-lhe então meu nome, acrescentando que não dispunha de títulos para me caracterizar. Respondeu-me: Não importa. Quem conhece ao certo sua identidade? Por exemplo, há uns 24 séculos Chuang Tzu sonhou que era mariposa, não sabendo ao despertar se era um homem que sonhava ser mariposa ou uma mariposa que sonhara ser um homem.



Sáimos a passear no Jardim. Ouvia-se o canto arredondado dos pássaros com *humour*, de muitas fontes e o remexer da folhagem; mas Borges não prestava atenção a esses ruídos porque já os “lera” em numerosos textos do Oriente e do Ocidente. Discorria sobre o Livro de Jô, sobre o Visuddhimgga, tratado budista do século V, sobre Plutarco, Heráclito, Paracelso e Swedenborg.

Também citou Newton que afirma: Cada partícula de espaço é eterna, cada indivisível momento de duração está em todas as partes.

De repente fixei a cabeça de Borges: não era mais uma cabeça comum de carne e osso, antes uma esfera coberta de letras, números, signos. Despedindo-se murmurou: Quem me dera ser apenas Jorge Luís Borges.



Borges é seu próprio texto, seu teatro giratório, seus atores e sua representação; diretor da “pantonímia cósmica”. Ele sofre por ser sujeito ao tempo circular, à criação recorrente; insiste na similitude da vida e da morte; é obsedado pela idéia do labirinto de épocas fabulosas e de hoje mesmo, pelos jogos de simetria e de espelhos, sabe que já “leu” muitas outras existências. Alguns críticos consideram-no um simples transcritor inteligente de textos, um arquiteto de artificios, o mestre do *collage* literário: ignoram que esses textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges apesar das armadilhas da sua erudição; e que os artificios de Borges afinal resultam mais naturais do que o natural para um homem comum.



Para Borges a realidade é um fenômeno resultante da memória; outra alternativa: a memória seria estrutura da própria realidade. A memória dos textos lidos, assimilados e transformados por Borges produz textos de Borges que morrerão com a morte do mundo, esvaziado de Borges. As linhas de todas as figuras desenhadas no tempo e no espaço encontram-se transpostas na fisionomia de Borges. As alusões e analogias indicadas nos textos de Borges resultam ao mesmo tempo vagas e precisas. Operador da metáfora e do mito, Borges acha-se “*libre de la metáfora y del mito*”.



Desde aquele encontro na biblioteca de Babilônia – a biblioteca é para ele a imagem concreta do Paraíso – nunca mais revi Jorge Luís Borges. Com efeito, Jorge Luís Borges é um cérebro eletrônico.

MENDES. *Retratos-relâmpago*, p. 1218-1220.